العدد

438

تشرين الأول

2007

السنة السابعة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243 . فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

محتـــوى الموقــــف الأدبــــي

	1 26	سأرفع كلتا يدي	تميم صائب

الـعدد 438 تشرين الأول

	2 40	عفواً يا أمير الشعراء	فواز حجو

الكتابة على الجدران

على حافة الحبر أضع نصف همومي، وأترك للأصدقاء الطيبين نصفها الآخر، ثمة بوحٌ شفيف يزهر على أطراف الأصابع، وثمة في القلب قصائد مخبأة منذ عمر الغواية الأول، وفي الحنجرة اليابسة ثمة شهقة معلقة بين حروف الأبجدية..يا أناي.. أنادي.. تهرب مني الكلمات، يتقصف الصوت في مطلع الشفة اليابسة، وعلى حافة الحبر أترك ما تبقى من صوتي..وأمضي..

تتتابني فكرة مدهشة، أرغب بتنفيذها؛ غير أن صوت معلمة الصف الأول يرن في أذنيّ: (الجدران دفاتر المجانين)..أهمس لنفسي: قد أكون مجنونة؛ لماذا قد..؟. ثمة جنون جميل يلعب بالقلب؛ متسلقاً الأوردة والشرايين وصولاً إلى أطراف الأصابع؛ منهمراً كلمات تبحث عن مساحة تسكنها، ورقاً.. رملاً.. ماءً.. جداراً في مكان ما، وعبارة (الجدران دفاتر المجانين) لم تعد صالحة للاستعمال؛ فحيثما تجولنا في مدننا الصغيرة أو الكبيرة، نقرأ ما كتبه على الجدران عابرون تسلية أو إثبات حضورأو إعلاناً مجانياً عن افتتاح روضة أطفال خاصة أو مكتب تاكسي جديد، وربما رغبنا مرة أو مرات بأن نترك جملة أو كلمة على جدار ما في مدينة ما؛ ثم انصرفنا عن ذلك لأننا سرعان ما نتذكر وجه معلم أو معلمة أقنعنا كل منهما بهذا منذ طفولتنا فلم نجرؤ يوماً على دخول عالم الجنون هذا.. وإنه لعالم مذهل..

وندرك جميعاً أن الكتابة على الجدران ليست ظاهرة جديدة؛ فهي متزامنة مع سكن الإنسان الكهوف والمغارات التي حفلت جدرانها بالرسوم والكتابات التي تعود إلى أقدم الأزمنة، ويبدو أنها تطورت واختلفت غاياتها من زمنٍ إلى آخر حتى أصبحت شكلاً تعبيرياً في

عالم اليوم، ولا سيما على جدران أنفاق المترو في مدن العالم الكبرى.. وشتان ما بين كتابة و..كتابة!..

وكوننا لا نملك أنفاق مترو نكتب عليها أفكارنا ومشاعرنا فقد غزت الكتابات جدران المباني العامة والخاصة، ومساند مقاعد الحافلات العامة، وهي ذات مضامين وأهداف مختلفة، فقد تكون رسائل حب مختصرة أو مطالع أغنيات عاطفية، وقد تكون تأريخاً لذكرى لقاء بين صديقين أو عاشقين وغالباً ما يرافقها رسم لقلب اخترقه سهم كيوبيد حتى نزفت دماؤه وكتب إلى يمينه ويساره اسما الصديقين أو العاشقين الولهانين.

غير أن الكتابة على الجدران دخلت إلى بعض المنتديات الأدبية العربية؛ وأخذت طابعاً إبداعياً متميزاً؛ وأذكر أن أجمل ما قرأته منها كان على الجدران الداخلية لمنتدى الفينيق الأدبي في عمّان حيث أمضيت وقتاً جميلاً - كغيري من الحضور - بقراءة كلمات مضيئة مرّ أصحابها بالمنتدى حضوراً أو مشاركة بأمسيات شعرية، ويوماً بعد يوم منحت هذه الكتابات الجدارية منتدى الفينيق خصوصية المبدعين الذين ارتادوه مؤكدين أن للمبدع - كائناً من كان - خصوصيته وجنونه الجميل المشروع..

وعلى جدران هذا المنتدى قرأت حوارات كاملة ابتدأت بجملة كتبها أحدهم، فجاء الثاني وعلق عليها، ثم جاء الثالث فعلق على جملتي سابقيه.. وهكذا تحولت الجملة الأولى منطلقاً لحوار أدبي مفتوح لأي أديب أو عابر جديد.. وواضح أن الكتابة المحببة على جدار سبقتك إليه مئات الأسماء هي كتابة لها خصوصية المبدع والإبداع، كتابة مختلفة روحاً ومضموناً عما نشاهده من فنون الكتابة العشوائية التي تعدّ تشويهاً للمرافق العامة أو الملكيات الخاصة كما هو على جدران مدننا الكبرى وبلداتنا الصغيرة.. وأعترف بأن أصابعي تسلقت الجدار مع قلم نحيل وتركت هناك توقيعي وبضع كلمات صغيرة كما فعل غيري من الشعراء المشاركين بإحدى أمسيات منتدى الفينيق الأدبي الذي افتتحته وأشرفت عليه السيدة سعاد دباح، وأغلب ظني أنّ هذا المنتدى لا يزال نشيطاً مترافقاً مع مجلة الفينيق التي تصدر عنه..

ما رأيكم بأن نختار جدارنا الخاص في مكان ما.. فإن لم تجدوا هذا لائقاً يمكننا أن نلصق أوراقاً على جدار ما.. ونبوح لهذه الأوراق بما يعتمل في نفوسنا من مشاعر وأفكار، وربما اقترح أحدكم أن نجعل صفحة أو صفحتين من هذه المجلة مخصصة لهذه الكتابة تحت عنوان "جداريات" تحمل آراءكم وتعليقاتكم بجملة أو جملتين على دراسة أو قصة أو قصيدة أو على أية حالة إبداعية؟!.. أتوافقون؟!.. نحن بانتظار جدارياتكم..جدارياتنا.

السردية وآلية تحليل النص الروائي

كواري مبروك/ الجزائر

السردية مصطلح نقدي معاصر تبلور في ظل التراكم المعرفي النقدي، وأنتج تقنيات تمكن الدارس من الوقوف على مكونات النص الأدبي، والكشف عن بناه، وظلاله الانفعالية ومدى تأثير هذا في المتلقي.

غير أن النص الأدبي مورست عليه جملة من التقنيات الإجرائية لحل شفراته وأبنيته، ولعل المناهج النقدية التي شهدها النقد الحديث في هذا القرن أظهرت تبايناً في الممارسة التطبيقية التي يعالج بها النص.

فظهرت مقاربات نقدية تدرس النص الأدبي بأدوات ومنطق بعيد عن حقيقة النص ـ المناهج السياقية ـ الأمر الذي تولد عنه الاهتمام بالمبدع، فانحرف النقد الأدبي إلى البحث في قضايا بعيدة عن النص، فكانت سيادة نزعة سلطة المبدع في النقد.

ثم جاء المد البنيوي كأداة ورواق ـ ابستملوجي ـ معرفي غمر النقد في البحث عن مكونات النص بداية ونهاية. فتمخضت عن هذا التوجه نزعة سيادة سلطة النص؛ باعتبار النص الأدبي بنية مستقلة عن السياق والمؤلف والتاريخ؛ التي تدرس النص (المادة اللغوية) للكشف عن بناه الداخلية. غير أن هذا المسعى "لم يملك القدرة على الإنتاج التام أو الثابت أمام اشتراك عناصر أخرى خارجة عن النص في عملية تكوينه."(1) لأن النص عملية صيرورة يتقاطع مع عدد لا يحصى من النصوص السابقة عليه، والتي يستوعبها إرادياً أو لا إراديّاً.

ثم جاء المد السميولوجي التفكيكي الذي أغنى المقاربات النقدية، وفتح مجالاً واسعاً لتأويل القارئ، وكان التركيز على المتلقي. هذه النقلة في الدراسات الأدبية جعلت البحث في البنية السردية أكثر موضوعية، وكان هذا المنحى حداً فاصلاً بين المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة. فتحرر النقد المعاصر من سلطة المبدع، وسلطة النص، وأصبح

رهينة القارئ ـ الناقد ..

فالنقد الأدبي يدرس البنية السردية للنص في علاقة حوارية لا تفصل النص عن سياقه الذي انبثق منه، ولا عن النصوص السابقة عليه. فهو نشاط فكري يتناول الخطاب الأدبي الذي هو عبارة عن محصلة معينة تقع بين فعل التفكير وفعل الكلام فهو "فكر يتلبس بعلامات لكي يصبح مرئياً عن طريق الكلمات أو على العكس عبارة عن بنى لغوية ذاتها تتركب بشكل تنتج فيه أثراً من المعنى".(2).

فالدراسة ترتكز أساساً على عناصر العمل الأدبي في جميع مستوياته (اللفظية، التركيبية، الدلالية) ضمن البنية السوسيونصية، لاكتشاف نظامه الخاص في نسقه الكلي، وفك شفراته والوقوف على أدبيته "التي تتحدد بمقدار الخروج عن القالب المرسوم".(3)

إنّ السردية كمنهج تحلل النص الأدبي بمفاهيم وتقنيات مكنت الناقد من الوقوف على بنية النص الأسلوبية، والبنائية، و الدلالة.

والسردية ـ Narrtologe فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetique التي تستنبط القواعد الخاصة للأجناس الأدبية، وتستخرج النظم التي تحكمها والقوانين التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، باعتماد الاستقراء الفني الذي استمد وجوده من التجريب المستمر دراسة وتحليلاً كوسيلة مستقاة من العلوم التجريبية، و"الشعرية" نظام نظري اتخذ تقنيات البحث التجريبي للوصول إلى حقائق علمية مطردة في الإبداع الأدبي بين مختلف أنماط التعبير، فأصبحت قوانينها أكثر موضوعية.

والسردية Narratloge تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب الروائي ومجال اهتمامها النص الأدبي ومكوناته "فهي العلم الذي يعنى بالخطاب السردي أسلوباً وبناءّ ودلالة".(4).

والسرد Narration له مفاهيم متعددة لغة واصطلاحاً، فهو مصطلح نقدي حديث يعني بعملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص. أي ما يقوم به السارد Narrateur حين يروي الحكاية، ويشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية وغير الأدبية. فهو (السرد)" حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق، والسينما والانشوطات والمنوعات والمحادثات..."(5).

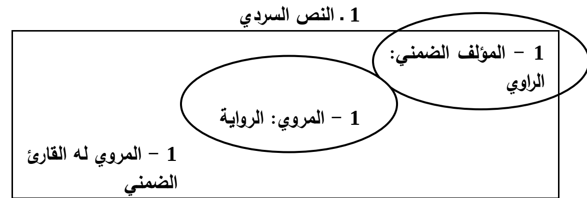
فالبنية السردية للخطاب تتشكل من ثلاثة مكونات:

1 ـ الراوي (المرسل)

2 ـ المروي (الحكاية)
3 ـ المروي له (المرسل إليه)

والرواية بنية سردية في المقام الأول تعرض فكرة، فهي تحتاج بطبيعة تركيبة نسجها إلى هذه المكونات، يبدعها مؤلف حقيقي، ويتلقاها قارئ حقيقي

المؤلف الحقيقي



القارئ الحقيقي

فالراوي شخص يروي الحكاية، أو يخبر عنها، ولا يشترط أن يكون اسماً معيناً، فهو الذي يُنتج المروي وما يشمله من وقائع وأحداث. وهو شخصية وهمية يستخدمها الروائي قناعاً يُظهر من خلاله عالم الرواية وهو يختلف عن الروائي الحقيقي الذي لا يظهر في الرواية، ويجب ألا يظهر، وإنما يتسرب خلف الراوي معبراً من خلاله عن مواقفه ورؤاه.

والمروي هو كل ما يصدر عن الراوي من أحداث مقترنة بأشخاص يؤطرها فضاء من المكان والزمان، والحكاية جوهر المروي. والرواية بالضرورة تحتاج إلى مُرسِل ومُرسَل إليه. ويتركب المروي من مستويين:

1 ـ المبنى، والمتن لدى الشكلانيين الروس

والخطاب (السرد) والحكاية عند السردانيين.

فالمروي يتركب من متوالية من الأحداث والاحتمال المنطقي لنظامها.

والمروي إليه هو الذي يتلقى رسالة الراوي سواء كان اسماً معيناً ضمن البنية أم كائناً مجهولاً، وقد يكون المجتمع أو قضية أو فكرة يخاطبها الراوي. وللسرد تقنيات يتجلى فيها ضمن بنية النص الروائي هي:

السرد التابع: يتضمن سرد أحداث وقعت قبل زمن السرد.

السرد المتقدم: سرد استطلاعي استشرافي مستقبلي.

السر الآني: يأتي في صيغة الحاضر، سرد حوادث أو مونولوج.

السرد المدرج: يتمظهر من خلال تقنية إدراج الرسائل ضمن بنية النص الروائي حيث يتوقف الحكي ويدرج النص.

والبنية السردية للنص الروائي قد تشمل هذه الأنواع وقد تقتصر على بعضها انطلاقاً من منظور الروائي، الذي يتجلى في العلاقة الكامنة بين مكونات النص. وإذا حاولنا الكشف عن هذه العلاقة (النص ومكوناته السردية). من خلال بعض النصوص الروائية، لنقف على بعض مظاهر السرد الفكرية والجمالية منطلقين من مفاهيم على النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي، التي أثبتت أن المبدع والقارئ خاضعان لنفس العمليات الذهنية في إبداع النص وتلقيه، والتي تبلورت في نظريات الأطر والمدونات، الخطاطات، السيناريوهات والنماذج

الذهنية(6) التي تتواجد بالدرجة نفسها عند الباحث والمتلقي، والتي تمكنهما من إدراك المحيط، وفهم مجريات الواقع عن طريق اللغة وأساليبها، وما يلاحقها من إشارات وإيماءات في عمليات الاتصال، وخاصة في الأجناس الأدبية.

فرواية "اللاز" مقدمة للقارئ في أسلوب تيار الوعي، حيث عرض الروائي أحداث النص في فترة وجيزة ـ فجاء زمن القص أقل من زمن الحكاية فهو لا يتعدى بضع لحظات. ـ على لسان "الشيخ الربيعي" الراوي الذي أثارته عبارة "اللاز" ما يبقى في الواد غير حجاره"(7).

فراح يتذكر أحداث الماضي حيث "استند إلى الجدار وأطلق العنان لمخيلته تتحسس الجرح.. شيء عشناه وشيء سمعناه، وشيء نتخيله".(8).

ويستمر التدفق الروائي على امتداد صفحات الرواية ابتداء من الصفحة 10 وينتهي عند الصفحة 275 عندما أيقظته عبارة موظف مكتب المنح: "هات بطاقتك يا عمي الربيعي"(9).

الراوي هو "الشيخ الربيعي"، والمروي له "اللاز" بطل القصة ومحور ارتكاز الحكي، والمروي حكاية بعض أحداث الثورة، وكان التركيز؛ من خلال إظهار معاناة الشعب الجزائري؛ على شريحة من المجتمع مثلها البطل "زيدان" الذي التهمته الثورة رغم مساهمته في تفجير أحداثها.

والقارئ عند تناوله النص الروائي يدخل في علاقة حوارية معه، ودرجة الاتصال خاضعة لموقف القارئ الثقافي، وتجربة النص الروائية.

والقراءة أكانت شرحاً أم تفسيراً أم تأويلاً، فإن القارئ "يعيد إنتاج المقروء بمعنى من المعاني، وعلى صورة من الصور... فالقراءة ليست مجرد صدى للنص"(10). الذي هو إوالية بطيئة تعيش على فائض قيمة المعنى، الذي يدخله القارئ عبر التأويل.

"فاللاز" المروي له، وبطل أحداث الحكاية يحيل القارئ في دلالته السيميائية إلى أفق أرحب من خلال تدفق الروائي، فهو المفجر للأحداث، والشاهد على مجرياتها، هو أساس التجربة الروائية منه انطلق الراوي وبه ختم.

فالحكي سار في خط تصاعدي تبلورت من خلاله شخصية "اللاز" إلى أن يصل الصفر في الحكي عند مشهد موت أبيه، حينها يتدخل الراوي قائلاً: "ظل اللاز لحظات يقف مشدوهاً لا يصدق عينيه وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه صاح في رعب:

ـ ما يبقى في الواد غير حجاره"(11).

من هذه النقطة وقع تحول في مجريات الأحداث، إذ أوقف الراوي الحكي عند هذه المأساة. وهذه ثغرة في السرد حيث اتخذ الروائي أسلوب الإيهام لشد القارئ لتتبع أحداث النص.

"فاللاز" شخصية غريبة الأطوار لا تؤمن بأي قيمة اجتماعية... ولما آمنت بالثورة لم تهضم مجرياتها. وهنا يظهر للقارئ ضعف بناء هذه الشخصية في تطورها وفق منطق السرد أساساً على السببية.

فالراوي كبل هذه الشخصية عندما حصر فعلها في نهاية النص في دور "الشاهد". وهكذا يعكس منظور الروائي من فيض أحداث الحكي عبر المقابلة والتعريض، إذ لا مبرر فني يفسر للقارئ ذبح "زيدان" أمام عيني ابنه "اللاز" ولا يثور بل أغمى عليه ووجد ملاذه في الاستنجاد بمثل شعبي "ما يبقى في الواد غير حجاره"(12).

ولعل الروائي تفطن إلى هذا القصور الفني الذي انتاب بناء هذه الشخصية وحاول تداركه في "اللاز الثانية".

والظاهرة نفسها تتكرر في رواية الزلزال بشكل مخالف، فالراوي (البطل) بولرواح وضعه الروائي في ظروف قاسية، وأغلق عليه أبواب المساعدة إلى أن أوصله إلى الانتحار في نهاية الحكاية، والسبب أن هذا البطل أو الشريحة التي ينتمي إليها يخالف الروائي في موقفه من الحياة، فقدمه للقارئ في تقنية الرؤية من الخلف.

وللكشف عن البنية العميقة ـ الباطنية ـ للمروي نحاول الوقوف على وظائف القص "باعتبارها العنصر الثابت الذي يستخرج من أحداث مماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة"(13).

وبتطبيق نموذج كلود بريمون الذي جعل منطق تتابع الوظائف في الحكاية (المروي) في ثلاث محطات:

1 ـ تحديد الهدف

2 ـ عملية تحقيق الهدف

3 ـ النجاح أو الإخفاق

في رواية الزلزال يبدأ الحكي من نقطة النهاية، أي من لحظة سماع بولرواح بمشروع التأميم الذي بدأ تطبيقه في غفلة منه.

فالبنية السردية للحكاية يتجاذبها فعلان:

1 ـ إرادة البطل.

2 ـ التغييرات الواقعة في المجتمع.

الفعل الأول يجسده منظور الراوي ـ رؤية البطل ـ والفعل الثاني يُظهر منظور الكاتب ـ رؤية المؤلف ـ

فالزلزال شيء رهيب، دمار، خراب... وتحيل دلالته السميائية القارئ إلى القوة المغيرة للواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي،

وإذا كان ما يشغل البطل هو حدوث الزلزال الحقيقي انتقاماً من مشروع الحكومة، ومن قسنطينة للحيلولة دون تأميم أراضيه، فإنه قد حدث على مستوى البنى الاجتماعية والثقافية والسياسية:

"قسنطينة الحقيقة... أقول زلزل زلزالها"(14).

فالبطل لم يتفطن لهذا وسار ضد التيار الذي جرفه في نهاية الحكاية فالزلزال. "يحدث مرة واحدة يا سي بولرواح لكن هناك من يحس به قبل حدوثه وهناك من يحس به في أثناء حدوثه، وهناك من يحس به بعد حدوثه"(15)

والروائي تمكن من مزج العناصر المتباينة في الفعل الروائي. فقد سلك في نسج هذا النص طريقة الرواية المونولوجية التي يهيمن فيها صوت الراوي ـ هيمنة أسلوب على باقي الأساليب ـ وطعمها بأساليب الرواية الديالوجية، حيث عرض البطل على مجموعة من الأشخاص لمساعدته ولكن دون جدوى. هذه التقنية طبعت النص بالطابع الدرامي.

ففكرة الزلزال المدمرة للبنية الفكرية للبطل والواقع المتخيل، هي الهاجس الذي يهيمن على سلوك البطل، وملاذه الوحيد الذي يساعده على إحلال التوازن النفسي بين رغباته، والتغييرات الحاصلة في الواقع، فهو المنظار الذي يرى به الواقع.

ولتحقيق الخط المأساوي لهذه الشخصية، سار الفعل الروائي وفق التقنية التالية:

1 ـ موقف الراوي الذي حدد هدفه المتمثل في الوقوف أمام القوة التي تسعى إلى تأميم أملاكه.

2 ـ السعي إلى تحقيق الهدف، والبحث عن مساعدين يمكنونه من تحقيق هدفه.

3 ـ الفشل ومحاولة السعي ثم الفشل.

ولتحقيق الفعل الروائي من منظور المؤلف وضع البطل في خط درامي صعد من درجة حدة التوتر النفسي لدى البطل إلى حد الانهيار. هذه التقنية مكنت الروائي من عرض الحكاية في أسلوب يأسر القارئ لمتابعة أحداث الرواية فالراوي البطل، منذ أن باشر الفعل الروائي وهو مأزوم فلم يصادفه مساعد رغم حرصه وحيله.

فالمروي تتحكم من أنساقه بنيتان:

1 ـ موقف الراوي

2 ـ موقف المجتمع (الروائي)

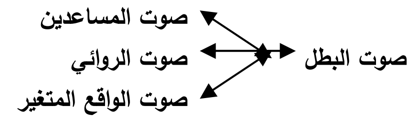
من هذا التضاد والتباين في الرؤية بين مكونات السرد يظهر النص الروائي خالياً من هيمنة أسلوب واحد، فهناك صوت الراوي، وصوت الواقع وصوت المساعدين.

فالبطل متأزم وأزمته حدث النص، الباعث لحركيته. ومن خلال مزج الأصوات كان الراوي أسير تقنية تتمثل في:

ـ الأزمة (تأميم الأرض)

ـ البحث عن الحل للحيلولة دون تأميم الأرض
ـ خيبة الأمل (الفشل ثم محاولة الانتحار)

والتي تبلورت في الصراع الروائي من خلال تعارض صوتين رئيسين:



فالبطل عبر تقنيات المماثلة والتعريض والسخرية عرضه الروائي في صورة تنفر القارئ من التعاطف معه، ومن نمط تفكيره، ونوع الحياة التي ينشدها. وهو بهذا العرض يخاتل القارئ ليتقبل منطق الحكي الروائي بزخمه الفكري والجمالي.

والزلزال الذي جاء بفعل التأميم للملكية، جعل محور التدفق الروائي مبنياً على الفكرة ونقيضها. فالتأميم أثار حفيظة المالك "بولرواح" الذي راح يبحث عن أساليب تمكنه من الحفاظ على أملاكه. من خلال هذا التضاد سار الحدث الروائي إلى أن وصل إلى نهايته ـ الاستسلام للقدر المحتوم ..

الهوامش

1 ـ محمد جبير: مقتربات النص: 5.
2 ـ ميشال فوكو: نظام الخطاب: 28.
3 ـ المسدي: النقد والحداثة: 41.
4 ـ عبد الله إبراهيم: السردية العربية. 9.
5 ـ سعيد يقطين: الكلام والخبر. 19.
6 ـ مقلة محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل: مجلة دراسات سميائية: 86.
7 ـ رواية اللاز: 10.
8 ـ م. ن: 10.
9 ـ م. ن: 275.
10 ـ عثمان الميلود: شعرية تودروف: 38.
11 ـ رواية اللاز: 273.
12 ـ رواية اللاز: 273.
13 ـ السيد إبراهيم: نظرية الرواية. 17.
14 ـ رواية الزلزال: 28.
15 ـ م. ن. 29.

الرواية التاريخية وتمثل الواقع

عبد اللطيف محفوظ المغرب العربي

ـ تقديم

تحاول هذه الدراسة أن تحدد من جهة أهم العلاقات الاختلافية والاتفاقية بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية عامة، وكتابة الرواية التاريخية خاصة؛ ومن جهة ثانية، أن تقترح نمذجة عامة تهدف إلى تأطير جميع الروايات التاريخية انطلاقاً من أشكال تمثل كتابها للسؤال الراهن المحفز للذهاب إلى مرحلة تاريخية بعينها، أو إلى شخصية تاريخية دون غيرها. ويؤشر هذا الاختيار على تمثل مخصوص للواقع الراهن من قبل الكاتب. وقد حاولنا وضع تلك النمذجة انطلاقاً من سيميائيات بورس التداولية(1)، التي تقسم الأدلة بحسب انتمائها إلى إحدى المقولات الظاهراتية الثلاث، وهي أولاً مقولة الممكن، وتضم الأدلة التي تكون موضعاتها الدينامية أيقونات، أي أن موضوعاتها تتجسد في أدلة أخرى تربطها بها علاقات نوعية قائمة على المشابهة كما هو الحال في الاستعارة وما شاكلها، وتتسم هذه الموضوعات الدينامية بأنها محتملة وممكنة وحسب. وثانياً مقولة الوجود، وتضم الأدلة التي تكون موضوعاتها الدينامية مؤشرات وجودية ترتبط بالدليل عن طريق المجاورة. ويميز داخل هذه المقولة بين الأدلة الإشارية التي لا تقوم إلا بالتأشير على رمزها المجرد، وبين المؤشرات التي تجسد المعنى الحقيقي للمجاورة التي تضم الأشكال البلاغية الكلاسية المعروفة مثل المجاز بأنواعه والكناية وما شاكلهما. وثالثاً مقولة الضرورة، وهي مقولة مجردة مسؤولة عن الوساطة بين الأدلة ومؤولاتها المجردة التي لا تحين وجودياً إلا في شكل نسخ، فتغدو تبعاً لطبيعة التمثيل، أيقونات أو إشارات أو مؤشرات. وبناء على هذه الخلفية النظرية أمكننا إدراج جميع نصوص الروايات التاريخية في الخانات الثلاث المنطقية، تبعاً لشكل تمثل الكاتب للواقع وشكل تمثله للتاريخ الذي

يقتطع منه ما يناسب التعبير عن سؤاله، وتبعاً للفرضية القائلة إن العودة إلى التاريخ هي منطقياً عودة لتقديم إجابة عن سؤال راهن.

تتلاءم هذه الخانات المنطقية أولاً مع الطاقة الإنتاجية الأيقونية، التي تتحقق إما عن طريق كون الأحداث التاريخية المشكلة لمادة الرواية مشابهة . من حيث النوعيات . للراهن المحفز لسؤال الكتابة،وإما نتيجة كون الإجابة التي تتضمنها تلك المرحلة مشابهة للإجابة التي يوجهها الكاتب للسؤال الراهن المحايث لفعل الكتابة. ومثالها روايات نجيب محفوظ التاريخية والعائش في الحقيقة والزيني بركات لجمال الغيطاني وما شاكلها.. وتتلاءم ثانياً مع الطاقة الإنتاجية التأشيرية التي تتحقق حين تكون العلاقة بين المضمون الحدثي للرواية التاريخية ومرجعه التاريخي الفعلي متطابقة تقريباً، ويكون السؤال الراهن في علاقته مع المادة التاريخية انفعالياً وحسب، يتصل بالتمجيد أو التنقيص أو الاستحضار... ومثاله روايات جورجي زيدان وما شاكلها.. وتتلاءم ثالثاً مع الطاقة الإنتاجية المؤشرية، وهي التي تهم استحضار شخصية تاريخية من أجل الدلالة على قضية معقولة، لا تهم بالتحديد وضعاً محدداً، بل وضعاً إنسانياً عاماً ومثالها روايات أمين معلوف وما شاكلها..

وسيلاحظ أننا سنكتفي في القسم الثاني من هذه الدراسة بتحليل نماذج من النمط الأول (روايات محفوظ) مع الاكتفاء بتحليل البنية الأولية للدلالة (أي الحكاية المقلصة) للروايات، دون الاهتمام بالمستويات الأخرى الهامة مثل البنية السردية والإظهار اللغوي (أو الخطاب كما يسميه الشكلانيون). وذلك لكي يتم التركيز على المستوى الأكثر ارتباطاً بموضوع (التاريخ)، وأيضاً لكي لا يتجاوز الحيز الزمني الرمزي لهذه الدراسة حصته بين مواد الدراسات المقدمة في المؤتمر.

1ـ تقديم عن الرواية والتاريخ:

إذا كانت الكتابة التاريخية نشاطاً معرفياً أصيلاً تعرَّفه الإنسان ومارسه مع بداية اكتشافه الكتابة حيث حاول من خلاله تدوين الحياة البشرية، وما يحكمها من عوامل، في امتدادها الزمني على الأرض(2)، وكانت الرواية جنساً تعبيرياً تخييلياً لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر(3)، فإنهما، وإن كانتا تختلفان من حيث البعد الأنطولوجي، تتعالقان وتتقاطعان في مستويات إبيستيمولوجية عدة: ويتحقق هذه التعالق ليس فقط في طبيعة أساس بناء خطابهما الماثل في سرد أحداث وقعت لذوات متحالفة أو متصارعة في الزمان والمكان، أو في كون موضوعهما المشترك ـ إذا استثنينا رواية الخيال العلمي ـ هو الماضي، بل في المتعاليات المتحكمة في إعطاء الشكل للأنواع الصغرى للكتابتين التاريخية والروائية. حيث تبدو البنيات الذهنية

المتحكمة في إظهار سيروراتها هي نفسها تقريباً. ولا يبدو التميز إلا من خلال خصوصيات الخطاب، حيث يقبل الخطاب التاريخي الخضوع للتقييم الحقائقي بينما يقبل الخطاب الروائي التقييم الأيديولوجي، وذلك بسبب خضوع الأول لثنائية البث الحقائقي (الصدق والكذب) قياساً إلى ما يفترض أنه واقعي، وعدم خضوع الثاني لهذه الثنائية.

من أجل إظهار هذه التعالقات سنكتفي بوصف التشابهات القائمة بين أنواع الكتابة التاريخية التي حددها هيكل في كتابه "العقل في التاريخ" وبين أنواع الكتابة الروائية السائدة، على أن ننظر في أهم العلاقات الاختلافية عندما نتطرق للرواية التاريخية وعلاقتها بالتاريخ والواقع.

لقد مفصل هيكل التاريخ في كتابه المذكور(4) إلى ثلاثة أنواع كبرى، هي التاريخ الأصلي ويقصد به التاريخ الذي يكتبه المؤرخ وهو يعيش "أصل" الأحداث ومنبعها..(5) ويماثل هذا النوع الرواية الواقعية والرواية الطبيعية اللتين تتسمان بمحاولة وصف الجدل المعتمل بين القوى الفاعلة داخل الواقع المدرك والتي تتصارع بهدف تغييره أو تثبيته. وإذا كان هيكل قد أشار إلى أن هؤلاء المؤرخين وهم يدونون ما حولهم، إنما ينقلون ما يتبدى لهم إلى عالم التمثل العقلي(6) فإن الروائيين الواقعيين أيضاً وهم يحاولون نقل الواقع إنما ينقلون المتبدى (أي الشكل الذي يستطيع المدرك إدراكه من الدليل الحاضر في الوعي، في حدود معرفته به وحدود وضوحه في وعيه)(7).

ثم ثانياً التاريخ النظري، ويقصد به التاريخ الذي يكتبه مؤرخ، لا ينتمي إلى الحقبة المؤرخ لها. حيث لا تكون المشاهدة أو الحضور آليتين لإدراك الموضوع التاريخي، بل تعوضهما الوثائق المختلفة والتي ليست دائماً أمينة أو واقعية. وقد قسم هيكل هذا النوع إلى أربعة أنماط فرعية تحدد الهدف والخلفية. ومن الواضح أيضاً أن التاريخ النظري يشاكل إلى أبعد الحدود الرواية التاريخية التي هي الأخرى عودة إلى التاريخ الأصلي وفق استراتيجية معينة. والخطابان معاً يمارسان التمثل المضاعف للوقائع المختفية أصلاً خلف اللغة.

أما النوع الثالث: التاريخ الفلسفي، الذي يعني بشكل أو بآخر دراسة التاريخ من خلال الفكر، فيماثل الروايات التي تحول الشخصية التاريخية أو الحدث التاريخي إلى مولد وحسب، لتشيد من خلاله عوالم معقولة تحاول رسم الجوهري والعميق الخاص بتلك الشخصية أو ذاك الحدث...

وبما أن موضوع دراستنا الحالية هو الرواية التاريخية وكيفية تمثلها للواقع، فسنركز، قبل التطرق لعلاقتها بالواقع المزامن

لإنتاجها، على أهم العلاقات الاتفاقية أو الاختلافية بينها وبين التاريخ الذي يعتبر مرجعاً لها، ومعياراً لرؤية دلالاتها ومعناها. وسنعالجها انطلاقاً من العلاقة اللغوية ثم أسلوب الكتابة ثم خصوصية المرجعية:

1ـ 2ـ العلاقة اللغوية (من الرواية الشفهية إلى الرواية):

إن التفكير الجدي في الحقيقة الثانوية خلف انتشار الدليل /رواية/ وقهر لمنافسيه في الدلالة على الجنس السردي الغربي الحادث في الثقافة العربية، يدعونا إلى الاستنجاد بمفهوم النسق السيميائي الذي يحدد لنا بدقة آليات قبول وإدماج الأدلة الجديدة في الأنساق. ويساعدنا من ثمة على معرفة الأسس التي بني عليها ذلك الاختيار. وهي أسس أيقونية تنبني، في المقام الأول، على علاقات التشابه بين المكونات النوعية للرواية الشفهية والرواية الأدبية، وفي المقام الثاني، بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية:

ولكي ندرك ذلك بشكل ملموس لنتأمل، في البداية، دلالات الرواية الشفهية التي يستند إليها المؤرخ ثم نقارنها بخصوصيات الرواية الأدبية.

إن الرواية في معناها اللغوي تعني النقل عن مصدر غيري. ولا تشير أبداً إلى الإنتاج بل إلى إعادة الإنتاج، لأن الفعل أو القول المروي ينتمي إلى ذات غيرية بالنسبة للرواية نفسها، ولذلك فإن فعل الرواية مشروط دائماً بالحفظ الذي هو نشاط الذاكرة، وبهذا المعنى تسمح الرواية للمؤرخ، عن طريق الذات الناقلة لمضمون الرواية، بأن يضع مسافة بينه وبين الحدث الفعلي. إنها بذلك تخفف من مسؤولية المؤرخ وتضعها على عاتق الراوية في حالة الآحاد، وعلى عاتق الرواة في حالة التواتر. وبغض النظر عن المعايير التي اعتمدت في انتقاء الروايات والأخذ بها، والتي وضح ابن خلدون أنواعها(8)، فإن تواجد المؤرخ في نهاية سلسلة الرواة، يضعه في موضع الحياد. الشيء الذي يوهم المتلقي بالموضوعية. بيد أن الرغبة في التواري خلف الآخر لا تخفي التورط بسبب الانحياز إلى رواية دون أخرى إذا وجدت، أو لجوء للرواية تارة والتغاضي عنها تارة أخرى، وهكذا..

إن لجوء المؤرخ إلى الرواية الشفوية اختيارياً أو اضطرارياً، هو إقرار بنسبية الحقيقة، بفضل ارتهان صدقها بصدق الآخر الذي لا يمكن ضمان مقدار مطابقة روايته للواقع الفعلي. وارتهانها إلى أخلاقية اللغة (بالمعنى البارطي للكلمة)(9)، التي وحتى وإن صدقت، فإنها وهي تنقل المرئي إلى مكتوب، تشيد عالماً لغوياً ممكناً منضدا على عالم الرواية المروي، فاتحة بذلك فجوات لتمرير سجلات الذات الراوية ومواقع نظرها وميولاتها السياسية وقد أطرت بقدراتها الإدراكية والتحليلية..

وهكذا نخلص إلى القول إن الرواية

بمعناها اللغوي والثقافي، هي توصيف لخطاب حقيقي مصدره غيري. لكن بما أنه خطاب، فهو نتاج فعل تذاوتي(10) يشكل تضافر متزامن بين الوعي بالعالم وبالشيء المدرك الذي يتجسد أولاً بشكل ملموس في أفكار قبل أن يعطى للإدراك الغيري في شكل لغوي ما. وهذه السلسلة من العمليات التي تتم في الذهن، هي التي تخلق سياجاً سميكاً يفصل بين الشيء المروي في حقيقته وواقعيته المحضة، وشكل ظهوره في كتابة المؤرخ الذي يكون، بفضل كل هذا، قد وضع مسافة بينه وبين الحدث المروي. مؤكداً أن الواقعية الحقيقية، لما يرويه، هي واقعية الخطاب نفسه.

وبما أن أصل كل رواية، شهادة مرئية أو مسموعة، فإن دخول الفعل التذاوتي يجعل المصدر الأصلي منقولاً بأشكال مختلفة باختلاف الروايات سواء كانت آحاداً أو بالتواتر. وبناء على كل ما سبق يمكن أن نقول إن الرواية الشفهية من المنظور الدلائلي، هي نقل عن آخر أو عن سلسلة من الآخرين لحدث وقع أو لأفكار سادت ولم يشهدها فعلياً المؤرخ. وليس له معيار موضوعي للتحقق منها، لأنها تغدو حالة أشياء، أي تتموضع بين الواقع الذي لا سبيل إلى الإمساك به مباشرة، وبين الإظهار اللغوي المحكوم بإرغامات عدة(11) إنها إذن ليست واقعاً خارجياً ما، مادام الواقع الخارجي موسط وغير قابل لأن يدرك في ماديته الخالصة، بل هي فقط، نتيجة إدراك الواقع انطلاقاً من سيرورة تصورية تساهم فيها الفعالية اللغوية والمرجعية. وبسبب كل ذلك تفقد المقولة الحقائقية معناها. وهكذا يتضح أن الخصوصيات النوعية للرواية الشفهية سواء على المستوى المرجعي أو التداولي أو الإظهار اللغوي بدت في مرحلة تسمية الجنس السردي الحادث في الثقافة العربية مشاكلة ومناظرة لنوعيات مكوناته. وبذلك استعير الدليل (رواية) من المجال التاريخي للدلالة اصطلاحاً على الجنس الأدبي الذي ألفنا الآن دعوته رواية.

1ـ 2ـ أسلوب الكتابة في التاريخ وفي الرواية التاريخية:

تفيد الدراسات الفلسفية حول التاريخ أنه كتب تحت تأثير التصورات التي هيمنت في مراحل التدوين، وأن كل إعادة لكتابته هي خاضعة بالضرورة للتصور المزامن للحظة الكتابة. وذلك ما يعني أن التاريخ النظري الذي يهمنا في هذه الدراسة، وهو يعود إلى حقب ماضية ومنتهية، يعود مؤطراً بتصور ما عن هذا الماضي. وبذلك تكون المسافة مضاعفة، حيث يجد المؤرخ نفسه أمام خطابات وليس أمام وقائع، الشيء الذي يعني أنه يتحول إلى مؤول للخطاب ثم مؤول لموضوع الخطاب. لذلك يسود أسلوب التحقيق والتمحيص، فيصبح، من ثمة،

الحجاج مهيمناً على أسلوب الكتابة التاريخية للعمل على إقناع المختص قبل القارئ العادي بمصداقية المستندات ومصداقية التحليل. وكل ذلك بهدف تضييق الهوة بين الواقعي والمحتمل. كما أنه لا يهتم بالتفاصيل الصغرى ومقصديات الذوات إلا إذا كانت حجة داعمة لتوجهات التحليل. أما آليات الإيجاز والحذف والاختزال التي يلجأ إليها المؤرخ أحياناً، وهو يقرأ نصوص الماضي، فإنها لا تؤثر سلباً على الكتابة التاريخية، بل قد تبدو ضرورية من أجل التملص من الزوائد غير المفيدة.

أما الرواية التاريخية فعلى العكس من كل ذلك، لا تحفل كثيراً بإبعاد شبهة المزج بين الواقعي والتخييلي، ولا تحفل بالتزام الأمانة، لأن طبيعتها تفرض المراوحة بين الواقعي والمحتمل. كما أنها لا تهتم بالضرورة بالكلي والعام، بل تتغيا إعادة بناء المعرفة بالتاريخ من خلال الخاص، لأنها غالباً ما تعمد إلى اختيار شخصية أو أسرة من خلالها يجري تقديم تاريخ المرحلة المختارة. ويفرض هذا الاختيار الاهتمام بالمقصديات التي تدمج بالضرورة العوالم الداخلية للشخصيات ومن ثمة تفرض على الكاتب، من أجل الإقناع الجمالي، تشريحها. مثلما تفرض الاهتمام بالفضاءات والأزمنة وتأثيثها بما يتصور ملائماً للحقبة.. وإذن يمكن القول إن الرواية التاريخية والتاريخ النظري، وإن كانا يتشاكلان في شكل تشييد عالمهما الممكن المنضد على العالم المعطي في الموسوعة التاريخية، فإنهما يختلفان جذرياً في أسلوب البناء، ومن بين الاختلافات الجلية اهتمام التاريخ بتوالي الأحداث وتغييب وجهة نظر مخصوصة توجه الخطاب.. في مقابل اهتمام الرواية بالشخصيات، واعتمادها وجهة نظر موجهة للسرد التاريخي في الرواية. وبإيجاز شديد، إذا كان المؤرخ يعتمد المنهج التجريبي المستند على الاستقراء، فإن الرواية التاريخية تستند إلى الاستنباط والافتراض، ومن ثمة تدمج داخل عالمها عوالم صغرى ممكنة تقوم بوظيفة التوجيه الدلالي الذي يميزها عن النص التاريخي المشخص لنفس الحقبة..

1ـــ 3ـــ خصوصية مرجعي التاريخ والرواية التاريخية:

إن مادة التاريخ الأولية التي يمكن دعوتها مرجعاً، هي بالنسبة للتاريخ الأصلي، الوقائع المحسوسة المدركة مباشرة من قبل المؤرخ، أو المسجلة في الموسوعة المزامنة له عن طريق التحقيقات والشهادات، وغيرها. وهي بالنسبة للتاريخ النظري مجموع الوثائق التاريخية المختلفة للحقبة المؤرخ لها، والتي كانت في زمن كتابتها تاريخاً أصلياً. وبغض النظر عن الإظهار اللغوي الذي سبق أن وضحنا كيف يحول الواقعية إلى واقعية الخطاب، والاهتمام فقط بالمادة التاريخية، كما لو كانت تدرك بشكل مباشر وملموس.

فإننا نستطيع أن نميز الفرق بين مادة مرجع التاريخ ومادة مرجع الرواية التاريخية:

إن المؤرخ مهما كانت الحقبة التي يحاول التأريخ لها، يفرض عليه الاستناد إلى الأحداث الواقعية، بيد أن هذا لا يعني مصادرة حقه في مواكبة الأحداث بالتعليق الذي يرضي توجهاته الفكرية والسياسية، أو إدماج تأويلاته.. لأن المحاكمة الحقيقية التي يتعرض لها المؤرخ تستند إلى معيار صدق أو كذب الوقائع التي يسردها قياساً إلى ما وقع بالفعل وفق الشواهد والوثائق الموجودة.. أما التعليق والتحليل فلا يعتبر تزييفاً للتاريخ بل قراءة سياسية ممكنة ما. أما الرواية التاريخية فتشاكل التاريخ الفلسفي وفق تحديد هيكل، لأن مادتها المرجعية ليست الواقع كما هو بل المادة التاريخية كما بنيت من قبل المؤرخين الأصليين. ولذلك فالروائي لا يبحث عن حقيقة جديدة للتاريخ بل ينطلق مما انتهى إليه المؤرخ، لكي يصوغ الدلالة التي يود تشكيلها. وبفضل الاختلاف في خصوصيات المرجعين، تستطيع الرواية التاريخية أن تضيف إلى الأحداث ما تشاء وأن تحذف ما تشاء أيضاً لأن السؤال الذي يطرح على الرواية التاريخية، لا يتعلق بمقدار الوفاء للتاريخ ولكن بالفكرة الإيديولوجية التي من أجل التعبير عنها كانت العودة إلى هذه الحقبة التاريخية. وذلك لأنها وإن كانت تاريخية لا يمكنا أبداً أن تكون مصدراً لكتابة التاريخ، على خلاف الرواية الواقعية التي تدخل ضمن مصادر الكتابة التاريخية البعدية.

ومن الواضح أن اختلاف طبيعة المادة المرجعية يسمح بوضع فوارق بين الخطابين، فخطاب التاريخ النظري إذا كان يتغيا ليس البحث عن الحقيقة بل تشكيل وعي جديد بمكونات الهوية من أجل تغير الحاضر والمستقبل، فإن مادته تدحض بسهولة وتكشف نواياه. أما الروائي المؤرخ فينفلت من صرامة المحاكمة، ويستطيع من ثمة تمرير مشروعه عن طريق الأدلة التي يصوغ بها المادة التاريخية. ومن هنا خطورة الرواية التاريخية، وقدرتها على التأثير في تغير الوعي بالذات وبالعالم. ولعل هذه الحقيقة هي التي جعلت ديدرو على سبيل المثال يعتبرها جنساً هجيناً يقزز المتخصص في التاريخ، ويخدع غير المتخصص.

2ـ علاقة الرواية التاريخية بالسؤال المحايث للكتابة:

لابد، قبل تحليل روايات نجيب محفوظ التاريخية الشهيرة، من التذكير بالقضايا التي طرحت في مقدمة هذه الدراسة،وذلك من أجل توضيح حدود ومرامي وأبعاد هذا التحليل.

لقد تمت الإشارة في هذه المقدمة إلى ثلاث قضايا أساسية وهي:

أ- إن النمذجة التي نقترحها تستند إلى خلفية ابستيمولوجية تتمثل في النظرية العامة

التي صاغها بورس لتحديد أنواع وأقسام الأدلة، ولما كان من الصعب بسط هذه النظرية، فقد تم الاكتفاء بتقديم الأنماط التي تتمذج أنواع الروايات التاريخية في ضوئها، وهي الرواية المنتجة تحت مفعول الطاقة الأيقونية والرواية المنتجة تحت مفعول الطاقة التأشيرية ثم أخيراً الرواية المنتجة وفق الطاقة الإنتاجية المؤشرية.

ب ـ أن التحليل سيقتصر، تحت إرغامات الزمن الرمزي لهذه الدراسة، على النمط الأول وسيمثل له بروايات نجيب محفوظ التاريخية الأولى (عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة). وقد انحزنا إلى التمثيل بها دون غيرها لأنها الأكثر مقروئية وشعبية لدى عموم قراء الرواية العربية.

ج ـ اكتفاء هذه الدراسة بتحليل البنيات الأولية لدلالة الروايات، رغم أن تحليل النص الروائي تحليلاً حقيقياً يقتضي الاهتمام بمستوياته الأساسية، وأهمها الإظهار اللغوي الذي يعتبر المسؤول الحقيقي عن أدبية النص الروائي وجماليته، لأنه من جهة يشكل المعطى المادي الوحيد الذي يتعامل معه القارئ، ومن جهة ثانية هو الذي يجسد في نفس الوقت البنية الأولية للدلالة (الحكاية المقلصة) والبرامج السردية (الحبكة). إن الاقتصار على تحليل البنيات الأولية للروايات الثلاث، يعود بالدرجة الأولى إلى ملاءمتها لموضوع المؤتمر (الرواية والتاريخ)، حيث المشترك الفعلي هو المادة الحدثية وليس بالضرورة شكل بنائها وإظهارها.. كما أن التأويل الذي ستفرضه طبيعة القراءة لا ينسجم إلا مع مستوى البنية الأولية للدلالة ومع الحقبة المزامنة لإنتاج وتلقي تلك الروايات.

2ـ 1 روايات محفوظ التاريخية الأولى وطاقة الإنتاج الأيقونية

لقد كتب محفوظ رواياته الأولى أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، ولم تكن هذه المرحلة متميزة عن المراحل السابقة عليها، والتي تبدأ تأثيراتها على محفوظ بدءاً من ثورة 1919.

إن ما يميز هذه الفترة سياسياً، هو خضوع مصر للاحتلال البريطاني، وللنظام الملكي الذي كان ينظر إليه بوصفه متحالفاً مع القوى الإقطاعية المستغلة والمعادية للتحرر والديموقراطية. وقد دأبت هذه القوى المتحالفة (الاحتلال والقصر)، على القمع العملي والمعنوي للقوى الوطنية الهادفة إلى التحرر[1].

إن شكل الواقع المظهر من قبل الدراسات المختصة في هذه الحقب، يساعدنا

[1] إن وصف الوضعية السياسية والاجتماعية لمصر خلال هذه المرحلة، يتطلب بحثاً علمياً متخصصاً، يتجاوزني، ولذلك فقد اعتمدت فقط على ما أورده بعض المتخصصين أمثال محمد حسنين هيكل وأنور عبد الملك وغالي شكري ولويس عوض.. إضافة إلى ما ورد لدى بعض النقاد الاجتماعيين..

على استنتاج الفكرة المتحكمة في إنتاج تلك الروايات. فمن خلال، استقرائها، يتبين أن السياق الخارجي الذي تمثله محفوظ قاده إلى تصور أن الخلل العام، الذي يعوق ازدهار وتطور مجتمعه، يكمن في عدم امتلاك المصريين لزمام أمرهم. ومن ثمة، كان سؤال مدار الروايات الجوهري هو (كيف نتحرر؟). وقد فرض ذلك السؤال إجابات مرتبطة بأساليب التحرر الممكنة. وبالفعل، فإن روايات تلك المرحلة، قدمت إجابات متقاربة ولكنها مختلفة، من حيث الوعي بأساليب التغيير الممكنة. تلك الأساليب التي فضل محفوظ أن تستعار من الماضي المصري من أجل التحفيز على محاكاتها في الحاضر. وتشكل هذه الاستعارة، تجسيداً لإيديولوجية محايثة ومزامنة لفعل الإدراك والإنتاج. وتمثلت في فكرة الروح المصرية، التي ـ قبل أن تتراجع بعد أن تبين أنها مجرد نزوع رومانسي(12) ـ كانت متبناة من قبل بعض المفكرين[2].

تستلهم الرواية الأولى (عبث الأقدار)، حكاية الفرعون خوفو، الذي تتجسد حكايته بشكل يجعلها تمثل الحقيقة القدرية، التي تتجاوز الإرادة والتخطيط البشريين.

لكنها وإن كانت مؤسسة على فكرة تلغي الإنسان وإرادته، وتسند الفعل للقوى الغيبية فإنها، مع ذلك تجعل الذوات المساعدة على تحقيق ذلك الفعل القدري متشبعة بالروح الدينية والإنسانية، حيث تبدو متفانية في الاستجابة لقيمها، ومستعدة للتضحية بالنفس في سبيلهما. وبذلك ترتبط هذه الفكرة ضمنياً ـ ولو بنسبة قليلة ـ بحتمية العدالة الإلهية.

بيد أن أهمية الرواية، تكمن في تجسيد حكايتها لانتقال السلطة من فرعون إلى أحد أبناء الشعب الجنوبيين، ومن سلالة دينية إلى أخرى أقرب إلى روح الشعب.

وتشكل كل تلك المؤشرات إجابة مزدوجة عن سؤال التغيير: مزدوجة، لأنها في نفس الوقت الذي تشير إلى حتمية التغيير، وتحرض على الوفاء له؛ تسند تنفيذه إلى القدر. إن الرواية إذن، هي إجابة غيبية ذات لبوس رومانسية، عن سؤل واقعي.

إلا أن اختيار نجيب محفوظ لعنوان (عبث الأقدار)، يؤشر، في الواقع، على سخرية مضاعفة، تشكل في العمق إيديولوجيته الخاصة، الرافضة لشكل ظهور الواقع، ولكل متعالياته..

لقد أصدر محفوظ هذه الرواية أثناء بداية الحرب العالمية الثانية، أي مباشرة بعد أن تقلد حزب الوفد الحكم للمرة الرابعة في تاريخه، وهي المرة الأطول زمنيا (1936 ـ 1937) في الحكم. والواقع أن تلك العودة، لم

[2] من بين هؤلاء: باكثير والسحار وعادل كامل ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي.. انظر(13).

تكن في الحقيقة نتيجة فعل إرادي نابع من إرغامات الواقع السياسي المصري ومن كفاح الحزب والمتعاطفين معه، بل نتيجة إرادة المستعمر والقصر، اللذين تعودا اللجوء كلما تعاظمت القلاقل الداخلية، أو تعاظم التهديد الخارجي، إلى حزب الوفد من أجل تهدئة الوضع، ثم حالما يتحقق لهما ذلك، يقومان بإقالة حكومته، والتنكر للامتيازات التي يكون قد حققها للجماهير (مثل معاهدة 1936 المبرمة بين النحاس باشا والإنجليز، والتي تقضي بإنهاء الاحتلال العسكري البريطاني لمصر(14). فقد أثبت الواقع أن المحتل يكون وراء تنصيب حكومة وفدية لقمع الشعب وإسكاته..

لقد أدرك نجيب محفوظ، دون شك أن تنصيب الحكومات الوفدية أو ذات الأغلبية الوفدية (1924 و1927 و1930 ثم 1936 . 1937)، بمثابة هبة قدرية، أقرب ما تكون إلى العبث.. ولذلك فقد انتقى حكاية تجعل التغيير صوريا، لأنها تشرطه بعلاقة القرابة، التي تبقي أواصر الوصاية قائمة؛ إضافة إلى طبيعة القرابة ذاتها، حيث الزواج مهدد دائماً بالطلاق...

إن المدار النصي للرواية، بفضل التحليل المؤسس (الأيقونية)، أي القائم على التشاكلات النوعية بين عالم الرواية وعالم الواقع المزامن للكتابة، ليوضح أشكال تجسيد فكرة العبث، التي تبدو ماثلة في شكل تحول مسارات الحكاية، ذلك أن ابن الشعب الأصيل (الوفد)، سيصل إلى السلطة، بفضل ظروف نابعة ليس من الرغبة الداخلية، ولكن من مسارات خارجية ومتعالية عن إرادته ومشيئته (الحرب العالمية الثانية). وقد أشرت الحكاية على ذلك، بفضل علاقة المصاهرة، بين ابن الشعب والحاكم. وبما أن هذا الأخير أب للزوجة، فإنه سيفرض عليه وصايته عن طريق ابنته[3] وبذلك تؤشر الرواية، بفضل العلاقة الأيقونية، بالواقع المحفز لسؤالها، على أن الوفد قد فقد قوته الذاتية والمحايدة، واصبح أداة مدعمة لاستمرارية السلطة التي كان من المفروض أن يواجهها.. ومن هنا، يمكن فهم العنوان بوصفه، تأشيراً على موقف محفوظ، من صعود الوفد إلى الحكم آنذاك، حيث يبدو أنه اعتبره صعوداً عبثياً، من جهة لأنه نابع من دوافع خارجية، ومن جهة لأنه مشروط بالرقابة التي تفرض الخضوع.. ومن ثمة، لم يكن صعوده إلا وهماً مرحلياً لاستعادة المصري لروحه.

والواقع أن هذا الموقع الذي عبرت عنه الأيدلوجية الخفية المحايثة للفكرة، هو نفسه الذي سيعبر عنه الوعي الشعبي بعد ذلك بقليل، خلال تقلد الوفد الحكم أثناء الحرب

[3] خاصة وأن السلطة غالباً ما تؤول، في البلدان الشرقية، ليس إلى ممتلك القضيب، ولكن إلى من يكون القضيب موضوع رغبتها، أي الزوجة أو الأم (وخير دليل على ذلك، رواية رادوبيس) انظر (15).

العالمية الثانية، والذي ـ كما توضح التقارير السياسية المؤرخة للمرحلة، والتي سوف يستلهمها محفوظ، في رواية (خان الخليلي) لاحقاً ـ حيث كانت غالبية الشعب، لا تنظر إلى حكومة الوفد بوصفها رمزاً للتغيير أو ترهينا للديموقراطية، بل كانت تراها جزءاً من النظام العام الذي تمقته،ويتجلى ذلك بوضوح في عدم مشاطرة أغلبية الشعب لموقف الوفد من طرفي الصراع. ففي الوقت الذي كان الوفد يدعو إلى الحياد الكامل، كان الشعب يتمنى من الأعماق انتصار الألمان، على اعتبار أن ذلك سيكون مساعداً على التحرر من الإنجليز..

وهكذا، يمكننا القول، إن رواية (عبث الأقدار)، وهي تعبر عن جبرية التغيير، وتشجع على التفاني في مساعدة الفاعل الذي ينتدبه القدر للتغيير الإيجابي، ثم وهي تعمل على ترسيخ الروح المصرية في الذوات، فإنها تنتقد المتبدي وترفض شكله العبثي، داعية إلى شكل آخر للفعل، شكل يكون "واقعياً" وصادراً عن إرادة ذاتية. وهذا بالضبط ما سيعمل محفوظ على تجسيده من خلال إجابتيه المقدمتين في الروايتين اللاحقتين (رادوبيس وكفاح طيبة):

صدرت رواية (رادوبيس) سنة 1943، بعد أربع سنوات من صدور (عبث الأقدار). ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ قد خلد إلى الصمت، خلال الحرب، ولا بد أن هذه المدة القصيرة قد ساهمت في تعديل وعيه بالواقع المتبدي. ذلك التعديل الذي سنلمسه في شكل تغيير الإجابة عن نفس السؤال المؤسس للروايات الثلاث (كيف نتحرر؟)، عن طريق التخلي عن فكرة القدرية، التي تجعل الفعل خاضعاً لقوى خارجية غيبية أو فعليه، والبحث عن مدار نصي، يجسد نقداً اجتماعياً عاماً للأفعال والسلوكيات، ويحفز على الفعل الإرادي: تقوم الحكاية المشكلة لمدار الرواية النصي، على وصف العلاقات القائمة بين ثلاثة أقطاب هي:

ـ رادوبيس، التي صورت بوصفها فاتنة دخيلة، ومستبدة، تسيطر على باقي الأقطاب، وتحظى بالاستفادة من كل الخيرات والامتيازات والإمكانات الإبداعية.. الشيء الذي جعلها تؤشر أيقونيا، على المحتل الإنجليزي حين جعل الملك وحاشيته وسيطاً لاستغلال إمكانات الوطن..

ـ فرعون (مرنرع الثاني)، الذي صور مستبداً ومهملاً لواجباته تجاه الملكة والرعية، نتيجة خضوعه لرادوبيس ورغباتها؛ ومن ثمة، بدا متحدياً لمشاعر رعيته القومية والدينية...

ـ أما القطب الثالث، فتمثله الملكة وباقي الرعية..

وقد انتهى هذا الصراع ب "انتفاضة" شعبية، قادتها النخبة، بعد أن فشلت الملكة سياسياً في إقناع الملك بالتراجع عن أعماله..

وقد نتج عنها أن وجه أحد أفراد الشعب سهماً قاتلاً لفرعون..

والواقع أن الفكرة المولدة لهذه الرواية، قد تجسدت في المدار النصي، استناداً على مبدأ الأيقونية البسيطة، حيث عمل محفوظ على مماثلة الواقع الراهن، بالواقع الذي يتصور أن الموسوعة المزامنة لفترة حكم مر نرع الثاني قد أفرزته. ولقد كان أهم مؤشر على ذلك، هو اشتراك الملك الراهن (فاروق) مع فرعون (مر نرع) في لقب (الملك العابث)، الذي نعتا به معاً من قبل رعاياهما.. الشيء الذي أشر إلى أنها تدعو ـ بشكل صريح ـ الفئات الحية في البلاد، من المثقفين والسياسيين، إلى تعبئة الجماهير وتحريضهم ضد المحتل عن طريق تصفية رأس النظام.. مثلما تدعو الحركات المتطرفة والسرية، إلى تعديل استراتيجيتها في المقاومة..

ولعل هذا الوعي بالواقع ناتج، دون شك، عن الإحساس الشعبي بفشل الأحزاب الوطنية، التي رغم تبنيها لمختلف أشكال النضال الذي خاضه الشعب، لم تفرز نتائج سياسية مقنعة. ومن ثمة، كان لابد من اقتراح إجابة أخرى لنفس السؤال (كيف نتحرر؟).

غير أن هذه الرواية، وإن كانت تحت إرغام الواقع المؤطر لإنتاجها، قد حاولت توجيه شكل نضال الحركات السرية؛ فإنها، مع ذلك، لم تنظر إلى ذلك الأسلوب بوصفه وسيلة للتحرر، أو للتغيير حتى.. وذلك واضح من خلال الأدلة الأيقونية المستنتجة من صمت الرواية عن مصير النظام والكهنة والرعية، وأيضاً من خلال تصوير الرواية للاحتفاء بجثمان فرعون، حيث يرتبط الموضوع الدينامي لذلك الاحتفاء، بعدم كفاية التصفية الجسدية لرمز النظام، وكذا بعدم كفاية العمل السري..

والواقع أن صدور هذه الرواية، قد زامن تعاظم السخط الاجتماعي على النظام وعلى التجربة النيابية المزيفة ـ والتي ساهم الوفد نفسه فيها ـ حيث تعاظم عمل المجموعات العاملة تحت الأرض (بتعبير هيكل)، وبصفة خاصة جماعة "الإخوان" التي خلقت جناحاً مسلحاً عرف باسم "النظام الخاص" تحددت مهمته في تنفيذ عدة عمليات استهدف العديد منها أماكن عامة للترفيه.. وقد بدا واضحاً أن المنظمات السرية لا تمتلك، القوة اللازمة لفرض التغيير، سواء على المستوى السياسي أو العملي..

ولا شك أن هذا الوعي، الذي هيمن بعد الحرب، هو الذي جعل نجيب محفوظ يدرك أن إزالة الخلل الكامن وراء ديمومة الاحتلال، ليس كامناً في اغتيال فرد اعتباري، أو إخافة الناس من ارتياد مواطن الترفيه.. بل بعمل منظم ـ مؤسس على استراتيجية مدروسة ـ

يستهدف كل أركان النظام، وذلك بالفعل ما ستقوم الرواية الأخيرة بالتعبير عنه انطلاقاً من توظيف واضح لإيديولوجية الروح المصرية (كفاح طيبة):

ترتبط فكرة رواية (كفاح طيبة)، بدعوة صريحة للبحث عن الهوية المفتقدة، وذلك عن طريق الحث على اجتثاث الموانع القائمة دون انطلاقها الحر. وتتمثل تلك الموانع في الاحتلال والنظام معاً، ذلك أن الدولة الحاكمة، وفق الإيديولوجية الموائمة لفكرة (الروح المصرية)، هي من سلالة الشراكسة الوافدين من الشمال؛ والذين يجب التخلص منهم، من أجل امتلاك الذات، باعتبار ذلك هو الطريق المضمون لامتلاك المصير.. وواضح أن هذا الوعي الذي خالف مطامح الأحزاب الوطنية المناضلة منذ عقود . والتي لم تكن تطمح إلى أكثر من تحقيق الاستقلال، في إطار ملكية دستورية ديموقراطية ـ قد تضمن الوعي بلا جدوى النضال الديموقراطي، والتجارب النيابية.. ولا جدوى التصالح مع نظام غير أصيل وموال للمحتلين..

وهكذا، من أجل تمرير ناتج هذه الفكرة انتقى محفوظ مداراً نصياً منسجماً، مع الإيديولوجية المحايثة لذلك الدليل، وقد تمثل في حكاية فرعونية تتصل بتحرير المصريين من حكم الهكسوس المحتلين القادمين من الشمال أيضاً..

وقد انبنت هذه الرواية، بدورها، على القوة الإنتاجية الأيقونية البسيطة، حيث التناظر الكبير بين السياق السياسي والاجتماعي المحاقب لزمن الكتابة وبين مدار النص التاريخي، فالتشابه واضح بين وضع مصر والمصريين والعائلة الحاكمة، في الموسوعتين معاً.. فمصر ليست بيد المصريين، والمصريون مستعبدون والحاكمون الحقيقيون وافدون شماليون، ومن هنا ندرك حقيقة الإجابة التي قدمتها الرواية لسؤال المرحلة، والتي ترتبط بضرورة محاربة النظام نفسه، انطلاقاً من العمل المنظم والموجه سياسياً وعسكرياً..

وتشكل هذه الإجابة تطوراً كبيراً في إدراك الواقع المتبدي، ولابد أن لذلك علاقة بفشل البرامج السياسية للأحزاب الوطنية، وبعدم جدوى عمليات المنظمات السرية، وأيضاً لابد أن لها علاقة بولوج أبناء الطبقة الوسطى، إلى مدرسة الضباط أواخر الثلاثينات..

إن السؤال الأساسي في هذه الروايات الثلاث، هو: كيف نتحرر؟ وقد جاءت الإجابة متناظرة، من حيث البعد الإيديولوجي العام؛ وتتمثل هذه الأيديولوجية في محاولة تفعيل "الروح المصرية" وتحويلها إلى قوة مادية، خاصة وأنها تستطيع ـ بفضل تعاليها على الإيديولوجيات الحزبية المتناحرة ـ تشكيل بنية فكرية متشاركة ومؤطرة، لا تتقاطع

داخلها إلا الأفكار التحررية. والواقع أنها، رغم كونها إيديولوجية متعالية موسومة برومانسية تقييم استبدالاً فريداً بين الإنسان والمكان والزمان..، فإنها فعالة، فيما يخص الحض الوجداني على السعي للتحرر، وعلى البحث عن الهوية[4]؛ التي وإن كانت تصور ـ من خلال تلك الإيديولوجية ـ رهينة بالتحرر، فإنها تبدو، مع ذلك ـ بفضل تصويرها البارع ـ أكثر سمواً من هويات المحتلين جميعاً..

لكن تناظر البعد الإيديولوجي العام، لم يمنع الروايات من أن تكون متمايزة، نتيجة تأثر لحظات الوعي المنتج، بالمتبدي المتحول. وذلك ما جعلها، رغم كونها تبدو مترابطة في تعالقها مع المتبدي الاجتماعي والذاتي للمنتج، كاشفة عن أيديولوجيات تحيينية ـ للتغيير ـ غير متناظرة: فقد سبقت الإشارة إلى أن الرواية الأولى، تسند فعل التغيير ـ الماثل في تنصيب أحد أبناء الشعب ملكاً ـ إلى القدر والآلهة مع تمجيد وتثبيت الإخلاص للآلهة، وذلك ما يشي بتأثر الفكرة، ب "سلفية فكرية"؛ بينما تسند الرواية الثانية، فعل التغيير إلى القوى الحية للمجموعة الاجتماعية، التي تحفز الجماهير على اغتيال الحاكم. وقد عبرت بذلك الرواية عن محاولة لتصحيح إيديولوجية كانت حاضرة آنذاك، ترى ضرورة مقاومة المحتلين والمتسلطين.. أما الرواية الأخيرة فتتشرب الروايتين السابقتين وتتجاوزهما في نفس الوقت. فبينما تبقى على احترام الابستيمي المهيمن، وعلى الولاء للأرض والملكة ـ الأم، تتجاوزهما، بفضل أسلوب التحرير المقترح: وهو أسلوب استراتيجي مبني على التخطيط المنهجي أيديولوجيا وعسكرياً..

وبصفة عامة، فهي روايات استعارت مداراتها النصية من التاريخ الفرعوني، بهدف رد الاعتبار للذات التي طمستها قرون طويلة من المسخ الممارس عليها، من قبل الحكام المتعاقبين على مصر منذ العصر الفرعوني. أما الاختلاف، الذي لاحظناه بخصوص الإيديولوجيات التحيينية، فيعود إلى تطور وعي نجيب محفوظ بالمتبدي: من الاعتقاد في ضرورة التغيير القدري، عن طريق وصول حزب الوفد إلى الحكم. في الرواية الأولى؛ إلى ضرورة توجيه النخبة المثقفة للجماهير من أجل الثورة على الحاكم.. في الرواية الثانية؛ ثم إلى الدعوة للعمل السري المنظم والهادف إلى التغيير الجذري في

---

[4] لقد كان لإيديولوجية الروح المصرية، تأثير كبير على شحذ الهمم والدفع بها إلى النضال من أجل استعادة المجد التليد الذي تنفرد به مصر، وما يدعم ذلك هو اعتراف مؤسس حركة الضباط الأحرار، وقائد الثورة، أنه قد تأثر برواية (عودة الروح) وبإيمانه بضرورة وجود بطل مصري أصيل يحرر مصر ـ كما جاء في كتابه "فلسفة الثورة". والواقع أن ما قام به عبد الناصر منذ تأسيسه لتنظيمه، إلى قيام الثورة، لا يختلف من حيث الجوهر عن مضمون ناتج فكرة رواية (كفاح طيبة).

الرواية الثالثة.

وهكذا نخلص إلى أنها روايات مؤسسة على دليل ـ تفكري، أدرك أن الخلل ماثل في وجود الاحتلال والنظام المهادن له، ومن ثمة أدرك أن تصفية الخلل، المرتبط باستعادة الذات أو الروح بتعبير مثقفي تلك المرحلة، يستوجب التخلص المزدوج من المحتل والنظام.

وقد عمل نجيب محفوظ، من أجل الإقناع بذلك، على تصوير عوامل الخلل (المحتل والنظام) تدريجياً بوصفهما قوة عاتية تتحدى القدر والآلهة (الله) من أجل الحفاظ على سطوتها واستعبادها للجماهير.. (عبث الأقدار)؛ ثم بوصفها مستبدة بكل الخيرات.. (رادوبيس)؛ ثم محتقرة للمواطن الأصلي ومستعبدة إياه.. (كفاح طيبة).

كما يمكن أن نخلص ـ من خلال هذا التحليل الجزئي لبعض روايات نجيب محفوظ، التي بدت لنا منتجة انطلاقاً من القوة الإنتاجية الأيقونية ـ إلى أن هذا النوع من الرواية التاريخية، لا يختلف من حيث البناء عن الرواية بإطلاق، إلا أنه يمتاز بوضوح موضوعه الإيديولوجي، وبقدرته على التأثير السريع على المتلقي، واقترابه أكثر من الرواية الأطروحة التي تتغيا بشكل مباشر تعليم المتلقي شيئاً ما بهدف توجيهه وتأطير وعيه. لكن ليس من المؤكد أن ترقى كل نماذجه إلى المستوى الفني والجمالي الذي امتازت به روايات كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، والتي استطاعت أن تتجاوز هدفها المحدد في الزمن، لتصبح علامات فنية قابلة لأن تقرأ في سياقات وأزمنة مختلفة، وأن تقدم مع ذلك دلالات غنية، تتجاوز شرط وجودها الأول.

الهوامش:

1- C.S Pierce, Textes Fondamentaux De Sèmiotique, traduction et notes B.Fouchier-Axelsen etC.Foz, M.K, Paris, 1987.

- G.Deledalle. thèorie et pratique du signe. Ed. Payot Paris 1979.

2ـ هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ، (العقل في التاريخ) ترجمة وتقديم: د. إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، ط2، 1981، ص: 39.

3- Ian watt, Rèalisme et forme Romanesque, in Littèrature et rèalitè, ed. Seuil. 1982. p:11.

4ـ هيجل، العقل في التاريخ، مرجع سابق. ص: 63.

5ـ نفسه، ص.ص: 66 . 69.

6ـ نفسه، نفس الصفحات.

7ـ عبد اللطيف محفوظ "عن حدود الواقعي والمتخيل" ضمن مجلة فكر ونقد، المغرب. العدد 33. 2000.

8ـ ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، (المقدمة في فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه والإلماع لما يعرض للمؤرخين من المغالط وذكر شيء من أسبابها)، دار القلم، بيروت الطبعة الأولى، 1978. ص . ص: (9. 35).

9- Roland barthes, Lecon, ed. Seuil, Paris. 1978.

10ـ لقد استعرت مفهوم الفعل التذاوتي من نظرية التلقي، ويعنى التفاعل القائم بالضرورة بين النص ومتلقيه، ويحدد بالضبط ظاهرة الإدراك الموسومة بكونها موسطة دائماً بمعارف الذات المسبقة عن الشيء وانفعالاتها بخصوصه، وقدراتها التحليلية وقصدياتها الخاضعة لإرغامات زمانية ومكانية ونفسية..

11- P.Ouellet “une physique du sens” in Critique 1985 p184.

12ـ غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، بيروت 1970، ص: 257.

13ـ نفس المرجع، ص . ص: (160 . 162).

14ـ اجاريشيف: جمال عبد الناصر، ترجمة سامي عمارة، دار التقدم، موسكو. 1983 ص/ ص (15/ 16)

15ـ جاك ناصيف: "الاستمتاع المطلق في هوام الغرب للشرق" حوار مع ألين غرو ريشار ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر ع11. 1981. ص . ص (97 . 107)..



ما وراء السرد/ ما وراء الرواية
رواية "موت الأب" أنموذجاً

عبد العزيز إبراهيم/ العراق

الرواية المعاصرة بمواصفاتها الفنية، رواية أوربية في أصولها، أمريكية في صرخاتها التجديدية في عصر الحداثة، لكن ذلك لا يعني تجاوزنا لما أسماه (آلان روب جرييه) بالرواية الجديدة التي دعا إليها الفرنسيون حيث يعلق د. لويس عوض قائلاً: (1) "هي ثورة على المدرسة التقليدية التي تعتبر الإنسان وحياته (الأحداث . الزمان) مقياس الكون. هذه الثورة تدعو إلى أن مادة الفن ليست في الذات وإنما الموضوع.. والمقياس هنا في الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله به. وهذا الدور الخطير الذي يلعبه العالم الخارجي كمادة أساسية لفن الرواية هو الذي جعل روب جرييه وأتباعه يحطمون الزمان أيضاً كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان" وقد أطلق عليها النقاد اسم (اللا رواية) أو (ضد الرواية) لأنهم "دمروا العناصر الفنية المتعارف عليها حين كتبوا روايات من دون شخصيات ومن دون أحداث وأحلّوا الأشياء محل الشخصيات" وكان إلى جانب (جرييه) ميشيل بوتور، وناتالي ساروت لكن الحداثة الغربية لم يرضها ذلك. ولذلك دعت الحداثة الروائية للبنيويين إلى "نبذ جماليات الرواية أو تقنياتها الفنية، واستعاضت عنها بالمكونات السردية التي تتمثل في (الوظائف والفواعل ووجهة النظر أو التبئير، وبنية الزمان وفضاء المكان" (2) لعلها تصل بالمتلقي إلى فهم السردية.

فإذا دخلنا إلى مكونات السرد، فإن الوظائف هي أولها حيث قصد فلاديمير بروب. وهو من الشكلانيين الروس . بالوظيفة: "الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية" (3) وقد لاحظ أنها مترابطة في ما بينها بضرورات منطقية وجمالية. وهي محدودة العدد في الحكايات الشعبية التي درسها.

أما الأشخاص أو العوام فإن (غريماس) (حدّد الأشخاص لا ككائنات نفسية وإنما كمشاركين. ذلك أن الشخص من وجهة نظر الألسنية لا يُحدّد بميوله النفسية وخصاله الخُلقية، وإنما بموقفه داخل القصة أو بعمله أو دوره فيها، وبهذا يتمّ النظر إليه كوظيفة نحوية).(4) وبناء على هذه القاعدة ليس هناك من فعل من دون فاعل أو فاعل من دون فعل وينطبق ذلك على القصة باعتبارها مجموعة أفعال.

ويقصد بوجهة النظر علاقة الراوي بالقصة المحكية أو موقف الكاتب تجاه عمله، وقد يوزعه بعضهم على ثلاثة مستويات: تعبيري، نفسي، أيديولوجي.

ولا يبقى أمام المحلل البنيوي إلا الزمان والمكان حيث يرى في الأول محوراً "وعليه تترتب عناصر التشويق والاستمرار، وأنه يحدد طبيعة الرواية ويُشكلّها وأنه يتخلل الرواية كلها، فهو الهيكل الذي تُشاد فوقه الرواية". (5) ويرى في الثاني أن "زمن الرواية ليس زمن الساعة، وكذلك مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، إذ إنّ النصّ الروائي يخلق عن طريق الكلمات، مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، وأن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها". (6) ولا يتحقق ذلك كله إلا عن طريق الوصف القصصي ولهذا قيل "إذا كان السرد يركّز على إبراز الأحداث والأعمال في بعديها الزمني والمأساوي فإن الوصف لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوّناتها والأشخاص وطباعهم الخُلُقية، وبالتالي فإنه يوقف سريان الزمن ليطلق سريان الأشياء في المكان" (7) وفي هذا يقول جيرار جينيت: "ليست هناك حكاية بلا وصف" (8).

هذه المكونات السردية لم تقف على مُنّظر واحد في صياغتها بل تجاوزته إلى الكثيرين أمثال: رولان بارت، وتودوروف، وليفي شتراوس، وجيرار جينيت، وغريماس، وسوسير، وأمبرتو إيكو، فضلاً عن الشكليين ومنهم بروب. وهي بذلك جمعت الألسينة إلى جانب البنيوية. وبدلاً من توضيح الرؤية النقدية، عشنا تشتتاً عند تحليل العمل الروائي، ناهيك عن إنشائية المقول.!!

في الفصل الذي كتبه (جيريمي هوثورن) بعنوان "تحليل الأدب الروائي" يعرض لقضية السرد من خلال قراءته لروايات غريبة تمكّنه من أن يقف على تقنية هذا السرد حيث نبّه في بداية حديثه على أن المقروء لم يأتِ إلا عن إخبار ويتم إخبارنا بما يحدث في الرواية. لكنه يلفت نظرنا بقوله: "ومهما بلغ الروائي من نجاح في جعل مشهد ما درامياً، إلا أن ذلك المشهد لا يمكن أن يحقق الدرامية التي تحققها المسرحية أو الفيلم

السينمائي" (9) وهو بهذا يريد أن يفرق بين تأثير الرواية عن العمل المسرحي، من خلال المتلقي. فالرواية عمل مقروء خلافاً للعمل الدرامي المنظور، وبين القراءة والرؤية مسافة في ذهن المتلقي لأنه يرى الأشياء كما هي عليه واقعاً.

قد يقال إن الروائي قد يُوظف راوياً "يعرفه القارئ كشخص مميز ذي صفات فردية إنسانية محددة، أو كبديل لذلك فإن مصدر السرد قد يبدو على درجة من اللا تحديد بحيث يثير فينا الشك في ما إذا كنا نتعامل مع مصدر فردي إنساني" (10) ولم يكن ذلك الراوي المشخص إلا القاص نفسه.

وقد يكون هذا الراوي مقدماً سرده تحت الضمير "أنا" دون أن يخبرنا عن نفسه بأكثر من ذلك. وفي هذا يقول "هوثورن": "لدينا بنية سردية معقدة، وراوٍ خارجي بلا اسم ينقل لنا مشهداً يبدو فيه شخص آخر له اسم". (11) دون أن ننسى "أنَّ منح الاسم من المحتمل أن يقوي درجة التشخيص" (12).

وربما يقحم القاص نفسه في عملية السرد، وهذا ما صنعه فيودور دوستويفسكي في روايته "رسائل من القبو" فقد نقل هوثورن ما نصه "تجد التعليق الآتي المقحم في النص على الصفحة الأولى: نكتة تافهة، ولكنني لا أريد أن أشطبها. عندما كتبت ذلك، اعتقدت أنها ستكون قوية، والآن عندما أدرك أنني ببساطة كنت أحاول أن أكون شاطراً ومتهكماً، فإنني سأتركها تبقى كما هي عن قصد" (13)

وبالطبع فإن القاص قد يقحم نفسه في وسط الرواية أو بين صفحاتها الأخيرة فبماذا يفسر ذلك؟

ويرى جيريمي هوثورن "أنَّ الرواية قد لا تتطلب وسطاً متضمناً على الإطلاق، كما أن نصّ الرواية قد لا يحتاج أن يمثل اللغة . أداة القاص لنقل الرواية إلى القارئ . فقد يمثل حالة من الوعي أو سلسلة من الأحداث والخبرات لا تتطلب الضرورة أن يتمَّ التعبير عنها شفوياً بواسطة فرد ما، إلا أنه يجب ترجمتها إلى كلمات للقارئ بواسطة الروائي" (14) والأمر هنا يتعلق بمصدر أو مرجعية السرد فإن "الرواة المختلفين ووسائل السرد المختلفة تغيّر القصة وتؤثر كذلك ليس فقط في الكيفية التي نُخبر فيها بأمر ما ولكن كذلك في الأمر الذي نخبر به والموقف الذي نتخذه تجاه ما نخبر به".

وقد يتطلب اختيار راوٍ وسط سردي ضمني فحين نقرأ رواية "الغريب" لـ (البير كامو): "ماتت أمي اليوم. أو ربما الأمس، لا أستطيع تأكيد ذلك. إنّ البرقية من الوطن تقول: لقد توفيت أمك. قداس الدفن سيكون غداً، تعازينا البالغة. وهذا ما يجعل الأمر مشكوكاً به. قد يكون الحدث وقع الأمس".

يعلق هوثورن قائلاً: "يبدو واضحاً أنَّ

هذا النص يمكن أن يخاطب امرأً ما، (هل هناك معنى في مخاطبة الذات؟) إلا إنّ السرد ربما يمثّل ذهنية وسلسلة من الأحداث التي لا يقصد أن يفكر فيها القارئ بأنها تستهدف أي متلق على وجه الخصوص" .(15).

ومن محاولات التجريب السردي الذي ظهر في روايات أو قصص القرن العشرين التي تأثرت بالنظريات النفسية، تيار الوعي، والمونولوج الداخلي: وحاول فيهما كتّاب القصة نهج سردية تطابق ما دعت إليه هذه النظريات. ولهذا يفرق هوثورن بينهما بقوله: "إن المونولوج الداخلي يتضمن بشكل أساس استخدام اللغة، وإذا ما تحدث فرد إلى ذاته فإن ذلك في المقابل يفترض على نحو مسبق وعياً معيناً لما يدور في ذهن ذلك الشخص". بخلاف تيار الوعي الذي نجد "في التمييز بين ما يقوله الراوي وما تفكر به الشخصية أو تنطق به قد تصبح حادة باستخدام تقنية تعرف بالكلام الحرّ غير المباشر" (16).

هذه التقنية "مهمة . إلى حد بعيد . في الرواية الحديثة أو القصة القصيرة وهي تزود كاتب الرواية بوسيلة عالية المرونة لغرض خلط أو تغيير منظور الراوي وتيار وعي الشخصية من غير إقحام" وبالتالي فإن هذه التقنية (تجعل من المحال أن ننسب جملة ما إلى راوٍ أو شخصية). (17)

وإذا قلنا إنَّ الرواية المعاصرة تعيش تحت رحمة التجريب، فإن هناك إضاءتين قد يحتاج إليهما الناقد عند تحليل السرد الروائي. وهما: (18)

الأولى: . الزمن: أي صيغة الفعل الدالة على زمنه. ونقصد به العلاقة بين الزمن المحكي وزمن الحكاية. فالروائي يستطيع إنشاء خمسين صفحة ليخبرنا عن يوم واحد من حياة شخصية ما، وبعد ذلك يعطينا عشر صفحات أخرى لتغطية خمسين سنة. وليس لزمن الحكي وزمن الحكاية حدود مشتركة قد يستطيع الراوي أن يقفز عبر ثغرات من الزمن. ويكون ذلك موقفاً للراوي عبر ما أسماه هوثورن بنبرة الصوت أو النغمة بتضمين المؤلف تجاه ما يُحكى. ومثال لذلك رواية "القلعة" لفرانز كافكا حيث يفترض أن الحياة عديمة المعنى، وأن الاتصال بين البشر محال، فإن هذا المظهر من العمل يجب أن يُنظر إليه بما يتفق مع نبرة الأسى العميق والتعاطف مع الإنسانية التي تسود الرواية.

ولا يتم ذلك إلا من خلال الجو العام، وهو نوع الخطاب الذي يستخدمه الراوي. وقد يُقصد به الطريقة بقولنا إنهما يشيران إلى العلاقة بين الحكاية وما يُحكى بمعنى أوسع على حد سواء مع ما يتعلق بما يُدرك ويقرر،

وكيف يتم التعامل مع ما يُدرك ويقرر.

الثانية: . عند تحليل تقنية السرد هناك مصطلحان. الأول: الصوت والآخر: المنظور. حيث يكون الصوت أساساً لراوٍ من الشخص الثالث ذي معرفة شبه كلية من خارج القصة، ويكون المنظور حثّ القارئ على رؤية كل شيء. ونلخص ذلك بسؤالين هما: مَنْ يتكلم؟ ومَنْ يرى؟.

2

إن التبدل الحادث في السرد الروائي أو القصصي لن يكون رغبة في ذات الروائي أو القاص بقدر ما هو خضوع الروائي أو القاص نفسه إلى ما يحدث في محيطه الخارجي سواء ما تمثل بوسائل الاتصال بين الناس وما يُطرح من رؤى فكرية أو فلسفية تؤثر في أنماط القراءة نتيجة لتغير الوعي الحضاري حيث يكون القاص فرداً من المجموع.

لما كان مؤلف الرواية أو القصة كاتباً لها من خلال اللغة، فإن السرد يمثل مدخلاً يُوظف فيه هذا المؤلف راوياً ينقل ما يفكر فيه أو يخطط له فقد يجري السرد على لسان هذا الراوي متحدثاً حديثاً مباشراً، وقد يعتمد ضمير الـ "أنا" أو الـ "هو" من دون أن يتدخل المؤلف بالسرد وكأنَّ الأمر بعيد عنه، وما يجري لا دخل له فيه. وفي كلا الوضعين لا يجد القارئ للروائي أو القاص مكاناً أو يشعر أن له تأثيراً يحرك الأحداث. وإنما تجري الأحداث على أرض الواقع فيكون الحدث قد حفر له موقعاً في ذات المتلقي. وهذا ما يحدث في الروايات الكلاسيكية أو الرومانتيكية، ولكن بعد الحداثة الأوربية وظهور الرواية الجديدة التي تجاوزت شخصيات الرواية ونأت عن الزمان، وجدت في المكان عزاءها حيث استقرت فيه.

هذا اللعب بالرواية دفع بأهل الحداثة إلى إظهار الاحترام للمتلقي على حساب المؤلف (الروائي/القاص)، وتمادت الحداثة بأهلها فأعلنت عن موت المؤلف باعتبار أن النص . أي نصّ . لم يبدعه كاتبه، وبالتالي فهو ناتج عن خزين من نصوص الآخرين. فصار الأمر تناصاً، فإن كتب الروائي أو القاص النص، فإن دوره قد انتهى وهذا إعلان بموته من هنا حاول الروائي أن يُعلن تمرده على هذا الصنيع (الحداثوي) بأن تدخل علناً مشعراً المتلقي بأنه حيٌّ يرزق والدليل على وجوده أنه سيقطع السرد مهمشاً المتعة التي صنعها خياله وما رمز إليه من شخصيات تُصور الحدث، ويعلن أنه يروي رواية أخرى غير التي يرويها السارد، أو ما هو مُقْدِم عليه يكون في وجوده سرداً خلف السرد.

وهذا الأمر لن يكون سيراً إلاَّ إذا امتلك المؤلف خيالاً يساعده على شطر استجابة

المتلقي أولاً ومن ثم إلغاء واقعية النص وفيها تذوب متعة ما يقرأ وإنْ كان المقروء من صنع الخيال. وفي هذه الحال كأن المؤلف يؤكد مقولة (كولردج/ 1772 . 1834م): "إنَّ العمل الفني رمز يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفكر. ففعل التقدير الجمالي، كفعل الخلق الفني، إن هو إلا إظهار الخبرة عن طريق قوة الخيال". (19)

ومن هنا ظهر مصطلح "ما وراء الرواية" أو "ما وراء السرد" في النقد الأدبي عند أهل الحداثة عذرهم في ذلك أنّها تقنية سردية جاءت نتيجة للتجريب، هذه التقنية لم يأتِ بها الروائيون العرب بل كانت استيراداً . كأي بضاعة حداثوية . من النقد الغربي قال عنها (جيريمي هوثورن) في كتابه "مدخل لدراسة الرواية": "تعني (ما وراء الرواية) حرفياً "رواية حول الرواية" أو "الرواية الشارحة لفن الرواية". وهي عادة تشير إلى نوع من الرواية أو القصة القصيرة التي تعمل على نحو مقصود على هدم الخيال السردي لتعلق بشكل مباشر على طبيعتها الخيالية الخاصة أو على عملية الإنشاء الروائي". (20).

ولا يتفق الغربيون على أصولها فمنهم من يرى أنها رواية انعكاسية ويعين هذا "أن مصطلح انعكاسي أو ذاتي المرجعية أو ذاتي الوعي، يشير إلى روايات يسترعي فيها المؤلف الانتباه على حقيقة أنه يكتب رواية" (21) ويرى غيره وهو (لاري ماك كافيري) أن كُتّاب هذا النوع من الروايات "كانوا مولعين بتطوير أساليب أدبية غير تقليدية عن طريق توظيف الرموز الطباعية والوسائل الشكلية لإعادة بنية العلاقة بين القارئ والمؤلف والنص. وكان هؤلاء الكتاب غالباً ما يخلقون روايات تحلل بصورة انعكاسية أو ارتدادية عملياتهم الإبداعية. كما يمكن أن تقرأ هذه الأعمال بوصفها مرموزات أو اليغورات (Allegories) عن عملية الكتابة بصورة عامة" (22) وهذا النوع ارتبط ظهوره بما بعد الحداثة.

ويرى (مسعود جعفر زادة) أنَّ "ما وراء الرواية هو بشكل كلي ما وراء النظرية السردية وموضوعها هو الأنساق الروائية التخييلية ذاتها والتشكيلات التي تمّ من خلالها نمذجة الواقع وفقاً للأعراف السردية" (23).

ويرجع (أنغركرستفسن) مصطلح "ما وراء الرواية" إلى شيوع الـ "ما وراء" في الفن عامة. (ويرى أن مثل هذه الأعمال التي تلفت الانتباه إلى العمل الفني نفسه قد أصبحت منتشرة في جميع وسائل الإعلام وأشكال الفن) وان المصطلح (قد تمَّ اشتقاقه حديثاً، بينما تمتلك هذه الظاهرة ذاتها موروثاً أقدم" (24)

وربما يكون ما ذهب إليه (ستانلي فوجل) أكثر شمولاً حيث يقول: "تستلزم ما وراء الرواية استقصاءات في نظرية التخييل الروائي من خلال التخييل الروائي ذاته. فكتّاب ما وراء الرواية يتفحصون جميع أوجه الهياكل الأدبية: اللغة والأعراف الخاصة بالحبكة والشخصية وعلاقة الفنان بفنه وبقارئه" (25) وقد أُخذ عليه أنه أهمل مسألة الثقافة ويقصد بها رسالة الروائي في ما وراء الرواية.

هذه الآراء لم تجد في رواية "تريسترام شاندي" /Tristram Shandy جذراً لهذا النوع كما يرى جيرمي هوثورن الذي يقول(26): "ويعد لورنس ستيرن /1713 . 1767م أباً لهذا النوع من الروايات في إنكلترا حيث نجد أن الراوي يمزح مع القارئ ويسخر منه بوسائل مختلفة حيث ينصحه بتقليب عدة صفحات ليقرأ فقرة ما كرّة أخرى) وكان صنيعه هذا أن عُدَّ "خروجاً على قواعد اللعبة السردية بكسر إطار الرواية بقصدية، فأدخل انحرافاً غير معقول في السياق يمنع تطور الرواية على شكل فقرة طويلة باللاتينية، تواجهها على الصفحة المقابلة ترجمتها إلى الإنكليزية، وبعد ذلك يترك لنا صفحة فارغة بيضاء تتلوها صفحة مليئة بتعاريف، ثم مجموعة من النجوم المستخدمة بوصفها فاصلاً بين الفقرات.. ويتمثل دخول الروائي في هذه الرواية بـ (مونولوج داخلي) يقوم به راوٍ واحد هو تريسترام شاندي) إذ يتقصى فيه بأسلوب استبطاني تطور شخصية المؤلف نفسه (لورنس ستيرن) بأطواره المختلفة" (27).

ويرفض (أنغركرستفسن) أن تكون هذه الرواية أصلاً أو (تؤشر بداية هذا النوع من الأدب، والذي كان بارزاً في القرن السابع عشر لدى كتاب أمثال (لوب دي فيغا) و(سرفانتس). ويعتبر هذه الرواية رواية مضادة لأنها تمثل احتجاجاً ضد أعراف الرواية وأشكالها" (28) لكن هذا الرأي لا يأخذ به (جون بيك ومارتن كويل) مؤلفاً (معجم المصطلحات الأدبية والنقدية) ويعتبراها رواية انعكاسية لأن المؤلف (أو الراوي الضمني يحاول أن يكتب سيرة ذاتية لكنه يخفق في تحقيق أي تقدم) وقصده (بسيط: إذ يلفت ستيرن الانتباه إلى الفجوة بين الحياة ومحاولة تقديم الحياة في عمل فني. وكان يمكن للرواية أن تكون مملة لو أنها اقتصرت على مناقشة قضايا الخطاب الروائي (التخييلي) لكنها كانت موفقة لأن ستيرن كان يمتلك رؤيا معقدة للحياة) (29) وإذا كانت رواية (ترسترام شاندي) صادرة عام 1760م فإن هناك روايات صدرت قبلها ولا تختلف عنها. (فروايتا "جوزيف أندروز" الصادرة عام 1742م و"توم جونز" الصادرة عام 1749م روايتان انعكاسيتان) كما يرى صاحبا

المعجم (30).

وربما كان رأي (جون فلجر) و(مالكم برادبري) حين فرقا بين هذا النوع الذي أسمياه بالرواية الارتدادية أو المرتدة على ذاتها وهذا التجريب الروائي صائباً فقد ميّزا بين "الارتداد الذاتي السردي الذي يميز روايات القرن العشرين ونمط السرد الذاتي الذي يميز روايات القرن السابع عشر والثامن عشر" (31).

3

هذا الكم من الآراء التي قال بها الغربيون تتباين في النشأة أو الأصول لهذا النوع الروائي حسب حداثتهم وفيه تتسم تجربتهم بسردية مزدوجة، يدفع بنا إلى البحث في تجربتنا الروائية عن الأصل. ويكون السؤال الموجه: هل هذا النوع من التجريب السردي في رواياتنا العربية عامة، والعراقية خاصة، كان نوعاً أخذناه من الغرب أو كان إبداعاً خالصاً نهضنا به بعيداً عنهم وعن رؤيتهم؟ وجواباً: من الصعب أن نبعد أي مؤثر أجنبي كي نخلق هذه السردية في التجربة الروائية سواءً كانت على مستوى المحيط العربي أو العراقي لاسيما أننا نعيش حداثتهم ونقرأ في مترجماتهم الروائية أو نطلع عليها مباشرة بلغتها الأصلية . في الشائع الإنكليزية والفرنسية . وبعدها نزعم أن هذه التجربة أو تلك عربية أو عراقية، ولكن بالإمكان أن نقول بنكهتها العربية أو العراقية، فظهرت تجارب روائية كان لنا فيها صوت إبداع. فهل يعني ذلك إبعاد التأثير الغربي عن هذه التجربة وإقناع الذات؟ كما يقول الناقد فاضل ثامر (32): "ولو عدنا لتفحص المشهد الروائي العربي الحديث لوجدنا الكثير من المحاولات التجريبية التي يمكن أن تصب في مجرى هذا الصنف الروائي الجديد. إلا أننا يجب أن نُميّز بين غياب القصد في توظيف هذا المنحى الروائي التجريبي بين القصدية الواضحة في ذلك". ولكنه لا يرى أي أثر غربي في هذا التجريب أو كونه تقليداً له. فيقول: "إن بعض المظاهر الجينية المبكرة لهذا النمط من الكتابة السردية يمكن ملاحظتها في عدد غير قليل من التجارب الروائية المبكرة. وهذه المظاهر في اعتقادنا نمت بعيداً عن المحاكاة المباشرة لتلك التجارب التي تنتمي لما وراء الرواية. وبشكل خاص في الآداب الأوربية والأمريكية الحديثة".

وهو هنا يُبقي الباب مفتوحاً عند استعماله (بعض) وبذلك لا ينزه هذه التجريب (المتبقي منه) كونه خاضعاً لهذا التأثير أو تحت رحمته، لأن القطع بذلك صعب. قد تكون رواية تعدد الأصوات دعوة لكتابة هذا النوع بعد أن زجَّ المؤلف نفسه طرفاً في سرد الحكاية وإن لم تكن حكاية الرواية بالرغم من

تحفظ (باختين) على ما أراه. حيث يرى: "أن البطل لم يعد بوقاً لصوت المؤلف، وإنما يعرض بوصفه شخصية غيريّة تتمتع باستقلاليتها داخل بنية الرواية دون أن يمزج المؤلف صوته معها". (33)

وتدخل المؤلف في سرد قد يفككه وهذا ما لاحظه أحد الباحثين على الذين كتبوا هذا النوع الروائي فقال (34): "إنَّ اعتماد مؤلف هذه الرواية (غسق الكراكي) على أسلوب السرد المباشر في حكاية الحدث، كتوظيف الرسائل، المذكرات، الخواطر وغيرها كان من الأمور التي عملت على تفكيك حبكة هذه الرواية" ويسند رأيه بما جاء من تعليق المؤلف في روايته بقوله: "على الرغم من أنني لا أستطيع في هذه الحال تفادي التشتت الذي ستبدو عليه الرواية من خلال بث ما ترك في أوراقه، وهي كثيرة، ناهيك عما أمارسه أنا من انتقاء وتقديم وتأخير في هذا الغرض.."

هذا التجديد في التجريب الروائي ربما نُظر إليه على أنه نزعة فنية وليس اتجاهاً أو ظاهرة خاصة عند جيل الستينيات من القرن الماضي. وفي هذا قيل إنَّ "القاص العراقي بنزوعه هذا إنما يحاول الانعتاق من أسر القوالب الفنية الجامدة والخروج بالمحتوى القصصي نحو آفاق فنية أخرى تحتمل الكثير من الدلالات التعبيرية واختلافات في مستوى النص" (35). ولا يختلف الروائي العربي عن العراقي في هذا التجريب. وربما كان الروائيون العرب أكثر سبقاً في هذا الاتجاه. فقد ظهرت روايات منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ "صراخ في ليل طويل لجبرا إبراهيم جبرا"، و"لعبة النسيان" لمحمد برادة، و"اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز" (36). و"شكاوى المصري الفصيح ليوسف القعيد" و"الهؤلاء" لمجيد طوبيا (37).

أما على المستوى العراقي فقد ظهرت روايات منها: "سابع أيام الخلق/لعبد الخالق الركابي، (كراسة كانون/لمحمد خضير"، "تيمور الحزين/لأحمد خلف"و"عالم النساء الوحيدات/للطيفة الدليمي" و"أوتار القصب/لمحسن الموسوي" (38) و"غسق الكراكي/لسعد محمد رحيم"(39) وغيرها.

هذا التجريب القصصي خالف بل تمرد على توجيهات النقاد الغربيين ومنهم (واين بوث) الذي دعا "المبدع القصصي والروائي إلى عدم استخدام الشرح والتحليل والتفسير.. في عمليات السرد، وإلى تجنب التوجيهات المباشرة للقارئ أو التعليقات وإصدار الأحكام حول الشخصيات، يعني إلغاء كل ما يجعل القارئ يعرف أنه يقرأ رواية". (40) وهذا يعني ألا يكون الروائي سارداً وناقداً في الوقت نفسه. لأن هذه المهمة للقارئ وليست له.

4

من بين القصاصين العراقيين يقف أحمد خلف واعياً لعملية التجريب القصصي موضحاً في أكثر من لقاءٍ أو كتابة ماذا يعني بالتجريب القصصي الذي يريده؟ فتراه يقول: "كنت منذ بدايات الوعي وبواكير الإدراك، تواقاً للتخلص من هيمنة البناء التقليدي في القصة والرواية الذي كان سائداً في نصوص عراقية وعربية بل عالمية، وكان الهاجس الشخصي يعمل ضد السرد الذي لا يريد اجتراح الواقع أو المساس بما يمكن تسميته لدى بعضهم . بقدسية الأصول الفنية . أي السرد المحافظ على وحدة الزمان ووحدة المكان، أعني السرد الذي يهيئ نوعاً من الاسترخاء للقارئ". (41)

ولم يكن هذا الهاجس عنده دون غيره من أبناء جيله بعد دعوة الكاتب المسرحي الألماني (برت برتولت برخت/ 1898م . 1956م) إلى مشاركة المشاهد في العرض المسرحي وأن لا يقف عند المتعة. هذه الدعوة أخذت مكانها في الحداثة الأوربية في ضوء نظرية التغريب التي عُرِف بها من جانب، وما دعت إليه الحداثة من شعرية النص، وهذا ما يتضح من قول القاص أحمد خلف الذي يرى أنَّ "القول بالتجريب القصصي الجديد لابد له أن يشمل محاولات الاستفادة الذكية والواعية للأسطورة والخرافة وأحداث التأريخ والتراث العربي والإسلامي، وذلك بما امتازت به الحكاية من قدرة على استيعاب الظواهر الفنية.. التي غالباً، ما تتسم بالشكلية كالتداعي الحرّ والكولاج والتقطيع والاستفادة من الشعر والصورة" (42) من جانب آخر.

إن التجريب الذي يدعو إليه القاص لا حدود له لقوله ((فالقول بإعادة صياغة الحكاية برؤية جديدة ليست هي العبارة الحاسمة في مساجلاتنا، كذلك الدعوة إلى توفير الحافز الفني أو ما يُسمى بعنصر التشويق ليس بالأمر الجديد كما نراه، بل إن وصفة جاهزة إنما هي عملية إجهاز على التجريب في صميمه. فالتجريب الجديد ليس تجريباً في الأساليب وحدها بل في اللغة وبنية الحكاية وزاوية النظر. أي في رؤيتنا الكلية للأشياء، ومن ثم للحكاية وهيكلها ومفرداتها ووظيفتها. ثم الاستفادة من المنجز القصصي والروائي الحديثين، واستخدام الخيال الرحب وولوج عوالم غريبة وغير متوقعة". (43)

ولما كانت الحداثة قد أعطت للقارئ موقعاً متميزاً، فإنَّ القاص أحمد خلف لا يبعد هذا القارئ من عوالمه الواسعة مؤكداً مقولة (أمبرتو إيكو) الذي اقترح على القصاصين القول بما لا يقال في تعرضه إلى مهمة القارئ التعاضدية في الحكاية. حيث يقول: "ما لا يقال يعني الذي ليس ظاهراً في

السطح على صعيد التعبير على أن ما لا يقال هذا هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون، وهكذا يكتسب نصّ ما بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى حركات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ" (44).

من هذا المنطلق التجريبي كتب القاص أحمد خلف "الخراب الجميل" (45) 1981م و"تيمور الحزين" (46) 2000م، و"موت الأب" 2002 ولكنه في روايته الأخيرة أوقفنا عند سردية يستفز بها القارئ ويترجم حلمه الذي يدخلنا فيه ليقول لنا "أليس التجريب هو ابتداء من جديد؟" فكيف كان هذا الابتداء؟

لعل أول ما يلفت انتباهنا هو توليف الحكاية في هذه الرواية حيث يروي السارد بلسان يوسف . الابن الأصغر . الحكاية متداخلة بحكايات أُخر يقطعها توليفاً لغرض أراده القاص وهو أن أسطرة قصته تجربة أسلوبية يمكن أن تحدث بالرغم من عدم موت الأب!! وقد حاول القاص أن يقنع القارئ بأن الموت الحقيقي هو موت الفعل ولا عجب فيقول: "كانت له سطوة معلومة للجميع منذ فتوته وبدء شبابه كما عرفت ذلك. تتمثل سطوته كلها في جسارته التي قالت أمي عنها ذات يوم: جسارة نادرة وهي نفسها ما كانت عليه في مطلع شبابه لم تتغير، كانت به خصلة لا توجد لدى رجل آخر غيره؛ هي عدم التفكير في ما سيحصل بعد ارتكابه لأية حماقة تخطر في رأسه، فإنه ينفذها في الحال". (47) لكنه بعدما هدته السنون مات فعله ولم تمت حياته: فيقول يوسف بعد طلاق أبيه لأمه: "نعم فعلها عندما ألحت عليه ساهرة (زوجته الثانية). . نعم أذعن في الأخير، ولا تنس أن السنين أكلت جانباً من قوته. . ضعف أمام الزوجة الشابة! بصورة لم أعقلها قط. فقد أصبح سريع التنفيذ لكل إشارة منها". (48)

هذا الأب هو أبو يوسف الذي لحق منه أذى كثير من ذلك علاقته غير الشرعية بزوجة أحد مؤجري غرفة في داره وطرده لابنه الأكبر إسماعيل الذي اكتشف علاقته بالمرأة نفسها وزواجه من أخرى وطلاقه لأمه . أم يوسف . وقتله أخيه نوح . عم يوسف . وختامها أن تسبب بقلب باص كان هو سائقه وموت الكثير من الركاب دون أن يكترث لشيء أو يحزن على شيء!!

بنى القاص روايته على سردية تداخل رويها، قسّمها إلى ثلاثة كتب . كما أسماها . جمع في الكتاب الأول بين يوسف سارد الحكاية والصحفي الذي يتمتع بزيارته في داره التي اتسمت بكل مظاهر الترف، تحوط به حديقة لا يشعر زائرها بأي كظم قد يتصور أن يلحق بأهله. وكأن القاص يفارق بين الداخل والخارج في الإنسان (اكتشاف الضد) حيث تكون الإشارة الدالة، أن المظهر لا يمثل أو يرتبط بالجوهر وأن المأساة تكمن

في الداخل وإن بدا الخارج بهذه الروعة. وهو يعود القهقرى ليبدأ السرد مع يفاعة يوسف ويتصاعد مع شبابه ثم كهولته من بعد، ولا خلاص له مما يحدث. ولم تكن له القدرة على إيقافه، وهذا يعني أن سارد الحكاية . وهو طرف فيها . لم يكن مُسَلِّماً بهذا الواقع بل رافض له، بالرغم من عدم امتلاكه قوة الرَّد، لأن الأب كان المحيط الذي يغرق فيه أو الأفعى التي تلتف حول رقبته!

هذا الموقف المزدوج ينمو مع الحدث الروائي من بدايته حتى نهايته: حيث يكون السرد في الكتاب الأول حكاية عما حدث في الماضي. وكأن القاص في تداخله السردي يولج زمناً طاغياً يعجز فيه شخوصه عن ردعه، ولذا ترى القاص قد خفف علينا وطأة ما يحدث بحكايات هو مُصِرٌّ على سردها لأنها جزء من تجريبه القصصي فيفاجئنا في كتابه الثاني بأن أدخلنا بحكاية لا علاقة لها بيوسف ولكنها محاولة لإظهار رغبة في نفس الصحفي كي يصل إلى مرفأ الأغنياء ويتجاوز فقره في بيع مخطوطة نادرة هي الأخرى لها حكاية الكنز وبذلك قلل من تعاطفنا مع يوسف وكأنه يتعمد صنع هذا الموقف، محولاً هذا التدفق العاطفي إلى الآخر (الصحفي) الذي يدخلنا هو الآخر في حكاية هاجر التي وقعت في ورطة تقصها عليه. وبذلك نجح القاص في لعبة التوليف وهو يشدنا إلى أكثر من مدار دون أن ينسى حكايته الأم فعاد إليها في كتابه الثالث وفيه.. يختلق القاص حواراً مع آخر حول ما كتبه من قصة ناقصة، ثم يواصل سرد الرواية على لسان يوسف ليكمل نهاية الأحداث بعد أن هَشّم القاص شخصية متحدث عنها دون أن يكون لها وجود حقيقي في الرواية. أقصد إسماعيل الذي خرج ولم يعد، وعشيقة الأب سابقاً سارة. ويكون المعول عليه في هذا الكتاب . الجزء من الرواية . هو الجزاء أو العقاب بعد أن تسبب بموت أخيه بأن أسقط حجارة على صدره انتقاماً منه بعد أن تزوج من أم يوسف، مطلقته، كل ذلك يحدث دون موت الأب، ولم يكن عقابه إلا سنوات قلائل يخرج بعدها من السجن (49)!!

5

علق أحد النقاد على البناء الروائي لموت الأب قائلاً: "لقد عذبتني طويلاً وأن أرصد تحولات الأبطال وحركة القطع والالتفاف من ذروة إلى أخرى.. متاهات متعددة وضعتها لتجعل القارئ يتأكد أنه لا يقرأ عملاً للتسلية بل لإثارة الفكر، وأنه يسعد بالتحولات داخل الرواية قدر تمنياته ألا ينتهي من قراءة هذا العمل." (50)

هناك متعة القراءة خلقتها سردية القاص، فأبعدت الملل عن القارئ وأبقت لهفة في

نفس القارئ لما سيحدث بعد ذلك، بالرغم من المكان المغلق (بيت يوسف) الذي يبدأ السرد القصصي منه لينتهي في المكان ذاته، من خلال الفعل الدرامي الذي أظهر الصراع بين شخصيات الرواية مما ساعد على خلق هذا التطلع لمعرفة ما يحل بالأب الذي اتسمت تصرفاته بالحماقات التي تنتهي بموت الآخرين من دون أن يعرف إليه الموت طريقاً. وهذا ما نلاحظه من خلال المفارقة في العنوان حيث يموت أب أمجد ويبقى هو حياً، وكأن القاص بهذا الصنيع يقابل بين الموت الحقيقي الذي لا مَفَّر منه والموت الذي يتمناه إنسان لآخر ولن يتحقق. وإذا تجاوز القاص المكان حين تكون جدرانه كاتمة للصوت مما يَبعث الملل في القارئ، فإن تعدد الشخصيات في الرواية تمكن منه القاص وهو يسرد حكايات متعددة في زمن واحد من دون أن يهمل نهاية إحدى هذه الحكايات معتمداً على ما يمكن أن نسميه بالتقطيع أثناء السرد الذي يرى فيه (جان ريكاردو) فاعلية وصفية "بوصفها تؤمن دورين متناقضين في الوقت نفسه: باعتبار أن الوصف يمارس كموحد على صعيد البعد المرجعي للموضوع الموصوف (وصف دلالي). أما دوره الجزئي فإن الوصف يلعبه على صعيد البعد الحروفي للموضوع الموصوف". (51)

وهو ما يشكل خطورة عند السرد في ذهن القارئ أو متلقي الرواية. فكانت تلك الحكاية عبارة عن خيوط تمكن القاص من حركتها، وأقنع المتلقي بالسير معه دون أن يترك له خياراً لعدم الفهم عند القراءة. وكأنه يذكرنا برواية (نور في آب) لوليم فوكنر الذي لم يكتفِ بتلك الطريقة السردية لروايته بل تجاوزها بلغته، حتى قالوا عنها: "عمل أطلق فيه فوكنر لا طاقاته التخيلية فقط، بل طاقاته اللفظية بكل ما كان يتصف به من اندفاع الواثق بموهبته، اللا مبالي بما يراه الآخرون" (52) ولم يكن تجريب أحمد خلف ببعيد عن التجارب العالمية وهو يكتب (موت الأب).

5 – 1

لم يكن تدخل المؤلف في السرد يسير على نهج واحد بل وجد نفسه بين ثلاثة مفترقات يمثل في كل واحد منها تدخلاً قد يكون مباشراً أو جزئياً أو بوساطة هذه التدخلات تخضع لسرد الحكاية الأم، فضلاً عن محاولة إقناع القارئ بان المؤلف لن يكون في سرده للرواية الثانية أو المزدوجة ثقيلاً على فهم المتلقي.

آ . **التدخل المباشر**: ونقصد أن المؤلف يكون وجهاً لوجه أمام القارئ، فتراه يتحدث دون ستار يفصله أثناء عملية السرد وكأنه لا يقصد متلقي الحكاية قدر ما يقصد نفسه، فيقول: "وكلما أمعنت النظر في ما يقوله لي

ويرويه أجد من المناسب، البدء بروايتي التي أزمع كتابتها عن بلادي وهي تمرّ في أحلك سنواتها، وتساءلت مع نفسي: أيصح ويكون هذا مدخلاً مناسباً لرواية تجري أحداثها في الزمن الحاضر، على أن ما يحصل له مبعثه الماضي.. ترى من هو الجدير بروايته الآن؟ الماضي الثقيل الظل أم الحاضر الحالك شديد القتامة؟" (53)

ولا تقف مواجهة المؤلف للقارئ عند هذه الأسئلة، بل يتجاوزها إذا طالت إلى مونولوج داخلي يحاور فيه نفسه تعويضاً عن غياب القارئ. فترى القاص أحمد خلف قد دخل في هذا المجاز الطويل والضيق في الوقت نفسه. فيقول: "قلت: سيان، فالأمر قد يخرج من يدي وأتركه يروي نفسه طواعية، لست أدري من قال: إنَّ الحكايات تولد من حكايات أخرى وتروي بعضها بعضاً" ويقطع هذا النشيد بمواجهة صريحة مع الآخر حين يقول: "وقلت مع نفسي، ماذا لو أخبرت صاحبي بما أفكر فيه الآن" (54)

وبالطبع لن يخبر صاحبه بما يفكر فيه، وما يريده هو أن يقلق القارئ ليس غير. وشاهدي على ذلك قوله قبل نهاية الرواية: "قلت لنفسي: إذا شاء أن أكتب كل ما رواه نيابة عني، وإذا ما أصر على صياغته، فإنني سأشترط عليه أن أكون حراً في اختيار ما أراه مناسباً، إنني في الحقيقة سأكون مضطراً لكتابة روايتين في نص واحد". (55)

ب . التدخل الجزئي: . ويكون بأن يجري حوراً من خلال السرد بين المؤلف وإحدى شخصيات روايته. وشاهدنا هذا الحوار الذي جرى في بداية الكتاب الثالث بين السارد (المؤلف) والشخصية الرئيسة في (موت الأب) (56)

" . أنا لا أمدحك، بل أشير إلى ما أعرفه عن الرواية، ألا تكتبها ثانية؟ (يوسف)

. لقد وضعت لها النهاية. ألم يتجه أمجد نحو المكتبة الوطنية لكي يسلم المخطوط هناك؟

. ليس شرطاً أن تقبله المكتبة، لعل لها وسائل كشفه ومعرفته".

ج . التدخل بوساطة: . وغالباً ما تكون هذه الوساطة قائمة على الغائب أو المروي عنه، فترى المؤلف قد اعتمد (يوسف) سارد حكاية موت الأب يروي عن عمه قصة الكنز الذي تكون له حكاية شعبية من جهة، وما تركه النعمان بن المنذر في قصره كتاباً يتحدث عن أشعار العرب وأيامهم من جهة أخرى. "فأنا سأروي لكم إحداها، وما أكثرها من حكايات، ولكن الناس لا تروي الحكايات عبثاً، لابد من عبرة أو قصد حين يحكونها لبعضهم، سأروي لكم حكاية الكنز المفقود، وعليكم أن تربطوا بين الحكاية والكنز، أو اربطوا الكنز بحكايات تخصكم، كل واحد منا سوف يَمدّ حبلاً من الأفكار ما بين حكايته

وكنزه المفقود. اسمعوا ما تقوله الحكاية:" (57)

وأمام هذه المنعطفات الثلاثة، يتضح لنا أن القاص عندما يتدخل وهو يكتب روايته، تعليقاً أو توجيهاً، لا يقصد القارئ أو نفسه بل عمله الفني من خلال تجريبه القصصي القائم على تقنية جديدة لم يعرفها الآخرون من كتاب القصة ويعدُّ من ورائها مبدعاً، فالهاجس في هذا التجريب هو الإبداع.

5 - 2

لما كان السرد قائماً على نثرية النص، فإن مُوصِلات هذا السرد في حالة تدخل القاص في روايته خارج حكاياتها سيكون مرتكزاً على إحدى هذه الموصلات وهي ثلاث: "التعليق/الخبر/الحوار" ولن يغيب عن ذهن المؤلف أن الوصف أساس السرد، ولا سرد دون وصف.

آ **- التعليق:** - وهو إبداء وجهة نظر المتحدث على أمر ما. ويلاحظ أنَّ القاص أحمد خلف كثيراً ما يلج هذا الباب بعد حوار قد يكون بين شخصيات قصته، وغالباً ما يكون التعليق عن طريق طرح الأسئلة ولا يقصد القارئ أو يطلب الإجابة عنها منه. والشاهد قوله: "هل الكتاب والعمل في الجريدة، وبيع الكتب، علامات دالة في الرواية التي أكتبها عن حقبة أو مرحلة تخص البلد؟ هل البلد يعني بلداً محدداً في الرواية أم يخص كل البلدان؟ أيجوز أن نضع وعينا في الرواية؟ هل الأبطال ينبغي لهم أن يكونوا واعين أفعالهم ويعرفون ماذا سيحل بمصائرهم؟ هل الروائيون نفرٌ ضال؟ يقولون ما لا يفعلون؟ ألا يبدو الكتاب المفقود لعبة كبيرة أضع عليها ثقل الرواية؟ (58)

ب - الخبر: - وهو الكلام المنقول عن الآخر، ينقله المؤلف حتى يقنع القارئ أنه صادر عن الآخر ولا دخل له في المروي: يغطيه في بعض الأحيان بالحوار السابق له. ومثاله: "لا أحد يعرف أين هو، وماذا حلّ به؟ سألته: هارب أم مفقود؟ - سجين أم أسير؟ - لست أدري!" بعد انتهاء الحوار يحل الصمت، يبدأ حديثه الداخلي وكأنه يروي عن الغائب: "كان عليَّ تهيئة عقلي ونفسي لكي أستقبل حكايات من هذا النوع. كيف لا يمكن الجزم بمصير أخيه؟ لقد سمعت عن مفقودين وضائعين حكايات أغرب من الخيال، ووضعت يدي على نواح أمهات فقدن أبناءهن وآباء بكوا ضياع أولادهم، ولكن بدافع من سبب ملموس لهم. كانت الحرب أحد أسباب الضياع وفقدان الأثر، ولكن في حالته، لم يبدُ سبباً من الأسباب المعقولة" (59).

جـ - الحوار: لا تخلو الرواية الحديثة من الحوار في أثناء السرد، سواءً أكان هذا الحوار مباشراً أم غير مباشر، فهو الكلام

الذي يتم بين شخصيات الرواية، يستغل المؤلف أحمد خلف هذا الحوار، وقد دخل فيه من باب الكلام غير المباشر: "بالرغم من أنه فاجأني في القول: . في حالة البطل، ينبغي أن يبيع المخطوط. /. ليس مخطوطاً، أو بالأحرى لا أستطيع الجزم أنه مخطوط. /. كعادته هزّ رأسه وحركه نحو الجهتين: . مهما يكن/ . في حالة الرواية يختلف الأمر عن الواقع
كثيراً" (60).

5 - 3

لم يكن الروائي العربي نجيب محفوظ محايداً عندما كتب روايته (بنسيون ميرامار) التي حاكم فيها ثورة 23 يوليو (تموز) من خلال "الوجوه القديمة التي كان قسم منها قد ارتبط بثورة سنة 1919م. هذه الوجوه التي تداعت بعد ثورة 1952م وأنهت الإقطاعية بباشواتها، وإن لم تقضِ عليهم". (61) وكان عذره أنّ روايته قدمت شكلاً جديداً بمضمون يعبر عن المَرحلة فيقول: "إنّ الشكل الجديد لا يأتي اعتباطاً وإنما هو ملتحم بالموضوع والمضمون التحاماً حتمياً ونحن بدأنا الرواية وهي تكاد تكون في رأي بعضهم على الأقل تستهلك أغراضها في أوربا وتنتهي.. بل توجد أشكال للرواية الحديثة في أوربا تعبر عن رؤية حضارية جديدة لم نصل إليها.. وأصالة الفنان العربي تتضح في اختياره الشكل المناسب لا الشكل المثير وتحويره بما يتفق مع موضوعه المحلي". (62)

ولا يبتعد القاص أحمد خلف عن نجيب محفوظ في تجريبه الروائي، أو لحمة هذا التجريب مع المضمون. فأنت ترى أن نجيب محفوظ يصرخ بلسان طلبة مرزوق أن "الثورة سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حرمتهم"
(63) ويرى هذا الإقطاعي (طلبة): "أن أكبر خطأ في حق البشرية قد وضع لدى تردد أمريكا في الاستيلاء على سلطان العالم عندما كانت تملك وحدها القنبلة الذرية!!"

وبالمقابل يقف السارد في قصة (تيمور الحزين) ليتحدث عن أوضاع بلاده بعد حربين أشعلهما النظام السياسي (1980 . 1988م)
و(1990 . 1999م) فيقول: "هذا ما آلت إليه البلاد التي سميت أرض السواد، وهي أرض مرت عليها خيول الفاتحين والطامعين من أقوام وملوك مختلفة، من عجم وأتراك ومغول وتتر، والبلاد يشق أراضيها نهران كبيران من أولها إلى آخرها" ولكي يقنع القارئ بهذه الحكاية الأسطورية يقف معترضاً ليقول: "هناك كلام ممسوح لا يمكن قراءته بسبب ما خلفته الأيام من آثار على الصفحات فلم أستطع إلى ذلك سبيلاً" والإشارة الدالة لا تحتاج منا إلى جهد أو تعب في القراءة ليسرد

موضحاً الحال قائلاً: "عبثوا بالبلاد شر عبث، قتلوا الأولاد والصبيان وأباحوا افتراس النساء.. حتى أن الناس باعت أجزاء من أجسادها لكي تستطيع مقاومة الجوع والمرض والفقر.." (64)

ولم يكن تيمور الحزين إلا رأس ذلك النظام الذي يصفه بقوله: "تيمور قاهر الدنيا وسابي العذارى، الذي أكتب الآن قصته من قصص حياته وأسرد للملأ وللأجيال جانباً مما عاشه في أيامه الأخيرة في صولاته وجولاته في حروبه التي لا تعد ولا تحصى تيمور ذلك الأسد الهصور الذي لا يعرف قلبه الرحمة بالأعداء ولا الرأفة بمن تُسوِّل له نفسه اللعب بالمياه العكرة"(65)

فإنْ سألت القاص عن حزن تيمور. فإنه سيرسم صورة من معاركه الخاسرة التي خاضها دون أن يكترث لأرواح الناس وأن يحسب قيمة لموتهم، فيقول: "هاهو تيمور حزين، لكنه يدفع بآلاف الجنود للموت، جنود السرايا والأفواج، سرايا تتبعها سرايا . يا حبيبتي. لو كنتِ معي لشاهدتِ كيف يتجمد الدم في العروق وكيف يموت الجنود من برد ورعب وجوع غاصت كل السرايا في الوحل والطين واختفى الجنود عن بكرة أبيهم، والطيور الجارحة تأكل اللحم وتعاف العظم.. آه يا حبيبتي، لو رأيت أفواجاً من الجنود يلوحون بأسمالهم في الفضاء كالفزاعات حيارى يدورون على غير هدى هي ذي السرايا والأفواج تصيح في الريح: ألا تنتهي وليمة الجثث؟" (66)

ولم يكن وصفه لحال المعارك تأريخياً بل هو معاصر عشناه في حروبنا الحديثة والطائرات التي تجول في الفضاء حيث يستنجد بها هؤلاء الجنود لعلها ترحمهم.

الهاجس الذي يدفع بالقاص إلى كتابة هذه القصة يوضحه لصاحبه في هذا الحوار حيث يقول: "نظر إليّ طويلاً وقد توردت وجنتاه بفعل الخمرة التي عَبّ منها عدداً من الكؤوس. قال لي ساخراً: . أنت تريد إدخال أوراق الجويني في روايتك الجديدة" يرد عليه . ما يشغلني تيمور وليس الجويني) (67) ولسان حاله يردد: "تيمور هذا التيس العنيد سيضيع ويضيعنا معه" (68) ولم يكن هذا التيس العنيد إلا الأب في رواية أحمد خلف اللاحقة "موت الأب" ذلك الأحمق الذي لا يفكر في نتيجة أي عمل يقوم به والهروب خير وسيلة "فقد تعرضت سيارته التي لم تكن ملكاً له إلى حادث مروع جعله يلوذ بالفرار بعد الحادث ويترك ركابها مجرد حطام.. هرب لينقذ جلده من الحساب والعقاب". (69) يغطي هروبه بأن يبدل من هيأته!! (70)

ولا يكتفي القاص أحمد خلف باللعب مع القارئ، لعبة الوهم بل يشده منبهاً إياه إلى ظواهر، كانت نتيجة منطقية لتلك الحروب التي أشعلها تيمور وأخذت من رواية (موت

الأب) مساحة ناء بحملها المواطن، فتراه يعرض في سرده القصصي إلى تردي المستوى المعيشي للناس فيقول: "كان ولعي في العمل في الجريدة مثار دهشة الجميع، أما الآن، فالعمل هنا وحده لا يكفي لشراء طبقة بيض أو سروال" (71) أو تخلف الثقافة نتيجة هذه التصرفات الهوجاء فيقول: "رأيت هيبة الكتب تترنح في الغبار الذي ولدته حوافر الخيل الجامحة". (72)

وما يرافق ذلك من نشر الخوف حتى لا ينطق أحدٌ أو يجاهر بقول لا، فتراه يقول: "ومرت في رأسي كل الوجوه التي اغتالها المسدس في ظلام ليل العالم وهو يردد صدى إطلاقات متلاحقة في العتمة.." (73) فإن تجرأ أقرب الناس إلى تيمور بالجهر، فإن القتل لن يكون بعيداً منه مثلما صنع بأخيه نوح فيقول: "كان أبي مكفهراً وعاجزاً لشدة غضبه عن الرّد. أردف عمي نوح يقول: . كيف تسمح لنفسك أن تعيث في البيت فساداً؟" (74)

وإذا كان القريب هذا مصيره فإن قتل الغريب يصبح مادة للبحث عن المفقود ولم يكن (إسماعيل) إلا صورة لهذا "ويشي بجهاد استمر طويلاً في البحث ليس عن أخيه وحده، إنما في بحثه الدؤوب عن كل المفقودين." (75) ولا يبقى أمام هذا الوضع إلا الصراخ بصوتٍ عالٍ: "إنَّ حكاية أبيك لم تعدّ تخصك وحدك" (76) فكان ذلك كله دافعاً للقاص أحمد خلف ليقول على لسان السارد: .

"وكلما أمعنت النظر في ما يقوله لي ويرويه، أجد من المناسب؛ البدء بروايتي التي أزمع كتابتها عن بلادي وهي تمرّ في أحلك سنواتها" (77) فهل يكون القاص محايداً عندما كتب (موت الأب)؟!

6

إذا قالوا بما وراء السرد، ما وراء الرواية، فإن هذا يعني أن هناك ازدواجية في السرد الروائي المعاصر، وهذا يوقفنا عند ظواهر تلفت نظر القارئ إليها وبالتالي تتسم بها ويمكن أن نحددها بـ: .

أولاً: . الكاتب يتدخل ليقطع لذة القارئ المتمتع بخيال السرد القصصي حيث يقترب من قناعة الاعتقاد بواقعية ما يحدث، فيكون ذلك المقطع هو "قطع الوهم".

ثانياً: . هناك واقع حياتي يتصوره القارئ عندما يقرأ ربما يكون القاص قد عاشه أو فكر به ومن ثمّ صوّر ما يحدث على أنه واقعية الحدث ولكن تدخل القارئ يحول دون ذلك للمسافة البعيدة بين ما يريده القاص ضمناً وما يفكر به القارئ، يكون تدخل القاص قاطعاً الحدث الروائي، يدفع بالمتلقي إلى فهم أن ما يحدث لعبة لا ينبغي أن يتفاعل وإياها أو يتعاطف معها.

ثالثاً: . القاص هو كاتب حقيقي وفي الوقت نفسه هو كاتب ضمني له أفكار آمن بها يحاول جَرّ القارئ إليه من خلال السرد من دون أن يُقرّب طوق السلطة من رقبته حيث يلجأ إلى السخرية من خلال هذا التدخل وكأن ما يحدث هو حكايات سطّرها خياله الهدف منها أن يلعب بالمتلقي.

رابعاً: . مع التقدم الحضاري، يتقدم التجريب الروائي بتنوع السرد حيث تتباين مستويات رواية الحدث فيكون القاص بطلاً أو شخصية يبحث عنها المؤلف، فيجدها تتحمل جزءاً من الحدث نفسه.

خامساً: . اتجاهات الرواية الحديثة بحكم بعدها عن الواقع الذي استهلكته تجارب القصّ الماضية وقيدت بها المؤلف في نهايتها فرحاً أو حزناً، دفعت بالمؤلف ذاته إلى أن يجعل من القارئ طرفاً في الحدث مشاركاً من خلال النهايات المفتوحة، حيث يقدم القاص اختيارات عدة لا تلزم المؤلف بترسيم الحدود النهائية لروايته أو قصته وإنْ تجاوز في أسلوبه الاستعارة أو التورية، وكأنه يحول ما يكتبه إلى سيناريو روائي.

العراق/الديوانية

في 1/آب 2006

هوامش الدراسة ومصادرها

1 . نحو رواية جديدة /آلان روب جرييه/ ت. مصطفى إبراهيم مصطفى/تقديم د. لويس عوض/دار المعارف . القاهرة (د. ت)/ ص 11.

2 . تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة /مُحّمد عَزّام/ اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2003 م/ ص 88.

3 . نظرية البنائية في النقد الأدبي/ د. صلاح فضل/ دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد 1987م/ص 91.

4 . تحليل الخطاب الأدبي (م. س)/ ص 91.

5 . المصدر نفسه/ 94

6 . نفسه/96.

7 . نفسه/ 92.

8 . القضايا الجديدة للرواية /جان ريكاردو/ ت. كامل عويد العامري/دار الشؤون العامة/ بغداد . 2004م/ ص 40.

9 . مدخل لدراسة الرواية /جيرمي هوثورن/ ت. غازي درويش عطية /مراجعة د. سلمان داو الواسطي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد . 1996م/ ص 47.

10 . المصدر نفسه/ 48.

11 . المصدر نفسه/ 49.

12 . المصدر نفسه/ 50.

13 . المصدر نفسه/ 52.

14 . المصدر نفسه/ 54.

15 . المصدر نفسه/ 58.

16 . المصدر نفسه/ 66.

17 . المصدر نفسه/ 67.

18 . المصدر نفسه/ تنظر الصفحات 68 . 70 (بتصرف).

19 . التصور والخيال /ر. ل. بريت/ ت. د. عبد الواحد لؤلؤة/ موسوعة المصطلح النقدي/ دار الرشيد بغداد . 1979/ص 63.

20 . مدخل لدراسة الرواية (م. س) /34.

21 . ما وراء الرواية ونرجسية الكتابة السردية /فاضل تامر/ مجلة الأديب العراقي / ع2 كانون أول 2005/ ص 10 نقلاً عن معجم المصطلحات الأدبية والنقدية /جون بيك . مارتن كويل/ لندن 1986م.

22 . المصدر نفسه/ 11.

23 . المصدر نفسه/ 13.

24 . المصدر نفسه/13.

25 . المصدر نفسه/ 14.

26 . مدخل لدراسة الرواية (م. س)/ 34.

. أما مؤلف الرواية، (لورنس ستيرن/ 1713 . 1768م) فهو "إنكليزي من رجال الكنيسة. له عدة مواعظ دينية، غير أنه اشتهر بكتابة القصة الطويلة التي يعتبر من روادها، قصة (تريسترام شاندي) 1760م المليئة بالملح والطرائف التي تقع في تسعة أجزاء يعتبرها النقاد من الأعمال الهامة في الأدب الإنكليزي".

. تنظر الموسوعة العربية الميسرة /بإشراف

غربال/دار لبنان 1980م مج 1/.968

27 . ما وراء السرد، ما وراء الرواية /عباس عبد جاسم/ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد /32005/ ص 47 نقلاً عن ميلان كونديرا /قصة تغيير/ ت. إلياس فركوح /مجلة (أوراق) الأردنية ع (6) ت 1995/1م ص 107

28 . ما وراء الرواية ونرجسية الكتابة (م. س)/ ص .15

29 . المصدر نفسه 10 . .11

30 . المصدر نفسه /.11

31 . المصدر نفسه/ .14

32 . المصدر نفسه/ .15

33 . سيميائية السرد في روايات غسان كنفاني/ رجال تحت الشمس مصداقاً/ عبد الهادي أحمد الفرطوسي (رسالة دكتوراه) جامعة القادسية 1426 هـ . 2005م/ ص 32 نقلاً عن/قضايا الإبداع عند دوستويفسكي/ م.

ب . باختين / ت. د. جميل نصيف التكريتي. بغداد/دار الشؤون الثقافية/ص .11

34 . تنظر دراسة د. غانم جواد الموسومة بـ "رواية غسق الكراكي/ في نقد النص" مجلة الأقلام ع 6/كانون أول 2004/ ص 61 والرواية لسعد محمد رحيم.

وقد صدرت من دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/2005م

35 . النزعة القصصية الجديدة وإشكالية التجريب القصصي في المرحلة الأخيرة. /أحمد خلف/ مجلة الأقلام/ ع 7 تموز 1989/ ص .150

36 . ما وراء الرواية ونرجسية الكتابة (م. س)/ ص .7

37 . ما وراء السرد، ما وراء الرواية (م. س)/ ص .48

39 . رواية غسق الكراكي في نقد النص الروائي (م. س)/ ص .57

40 . في التجريب القصصي الجديد/ أحمد خلف/ مجلة الموقف الثقافي/ ع 21 حزيران 1999م/ ص .106

41 . المصدر نفسه/ .107

42 . المصدر نفسه/ .108

43 . المصدر نفسه/ .109

44 . المصدر نفسه/ 110 نقلاً عن (القارئ في الحكاية)/ لأمبرتو إيكو/ ت. إنطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي/ ص .62

45 . الرواية طبعتها دار الطليعة ببيروت/ وهي من منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ دار الرشيد ببغداد 1981م حيث "وجدنا فيها البطل وهو يجمع المادة الأولية لكتابة نصّ مسرحي".

. تنظر مجلة الأقلام ع2/ كانون أول 2005/ ص .6

46 . الرواية صدرت من دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد/ 2000م مجموعة قصص تحمل عنوان "تيمور الحزين" كتبت عنها مقالة "الغزال الشارد/ قراءة تفسيرية في قصص تيمور الحزين" نشرت في جريدة الثورة/ ع 10391 في 18/ تشرين .2001/1

47 . موت الأب /أحمد خلف/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد 2002م/ ص 214.
48 . المصدر نفسه/ 218.
49 . تنظر مقالتنا "توليف الحكاية في رواية موت الأب" جريدة المشرق/ ع 150 في 26/ حزيران 2004م.
50 . الناقد هو باسم عبد الحميد حمودي ينظر ما كتبه على غلاف الرواية.
51 . القضايا الجديدة للرواية (م. س)/ ص 38.
52 . تنظر رواية "نور في آب" لوليم فوكنر/ ت. عطا عبد الوهاب/مراجعة جبرا إبراهيم جبرا/ دار المأمون ببغداد/ 1990م مقدمة جبرا/ ص 8.
53 . موت الأب (م. س)/ 31 . 32.
54 . المصدر نفسه/ 32.
55 . المصدر نفسه/ 279.
56 . المصدر نفسه/ 200 . 201.
57 . المصدر نفسه/ 40.
58 . المصدر نفسه/ 172 . 173.
59 . المصدر نفسه/ 51.
60 . المصدر نفسه/ 200.
61 . تنظر دراستنا "الصخب والعنف في بنسيون ميرامار" مجلة الطليعة الأدبية/ ع7 تموز/ 1985 وزارة الثقافة والإعلام بغداد/ص 100.
62 . المصدر نفسه/105.
63 . المصدر نفسه/ 102.
64 . تيمور الحزين (م. س)/ 131.
65 . المصدر نفسه/ 132.
66 . المصدر نفسه/ 135.
67 . المصدر نفسه/ 142.
68 . المصدر نفسه/ 146.
69 . موت الأب (م. س)/ 273.
70 . المصدر نفسه/ 274.
71 . المصدر نفسه/ 100.
72 . المصدر نفسه/ 127.
73 . المصدر نفسه/ 270.
74 . المصدر نفسه/ 210.
75 . المصدر نفسه/ 86.
76 . المصدر نفسه/ 284.
77 . المصدر نفسه/ 31 . 32.



عالم الصحراء وسكانها من إنس وجن وحيوان
في روايات إبراهيم الكوني

د. نزيه كسيبي(*)

لئن كانت الرواية العربية تتسم بالحداثة بالمقارنة مع الرواية الغربية، فإن الرواية الليبية تعد في أول "شبابها"، وتعتبر أعمال الروائي الليبي إبراهيم الكوني المولود في سنة 1948 قفزة نوعية في عالم السرد الروائي حيث تتسم بالصبغة الفنية التخييلية دون أن ننسى صنيع معاصره أحمد إبراهيم الفقيه الذي دعته مؤخراً إحدى القنوات العربية المشهورة ليتحدث عن تجربته القصصية.

وإبراهيم الكوني من أسرة طوارقية كانت تجوب صحراء فزّان، جنوبي غرب ليبيا. ولم يعرف الحياة البدوية. بدأ أعماله في العمل الصحافي سنة 1970 في جرائد مثل فزان والثورة، مع نشر بعض القصص. وكان لدراساته الصحفية في موسكو كبير الأثر فيه، حيث التقى في معهد غوركي بالكاتب المصري صنع الله إبراهيم "صاحب رواية ذات" ورافض جائزة ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي، كما تأثر بكتابات دوستويفسكي.

كان يعيش في بولونيا في سنة 1980 وعمل رئيساً لتحرير مجلة "صداقة" الثقافية. وهناك توضّحت معالم فضائه المكاني الذي لن يتخلى عنه وهو عالم الصحراء مع الطابع السحري الأسطوري. ويعمل منذ فترة في الملحقية الثقافية بالسفارة الليبية في سويسرة.

ونشر أعماله في دور نشر معروفة في بيروت ولندن وقبرص، وترجمت بعض أعماله إلى الألمانية والفرنسية كما دُرِّست أعماله في الجامعات الفرنسية في إطار تحضير مسابقة التبريز وهي أعلى شهادة في فرنسا... ويخيل إلى

(*) أستاذ مبرّز؟! في المعهد المتوسط التجاري ومحاضر في قسم إعداد المدرسين لتعليم الفرنسية كلغة أجنبية في جامعة مارك بلوك . ستراسبورغ

أن الكاتب غير معروف كثيراً في العالم العربي وخاصة في المشرق العربي... وهذا للأسف شأن كثير من الكتاب المغاربيين بالمقارنة مع الكتاب المصريين والسوريين واللبنانيين، مع مكانته العالية في الميدان الروائي ولا سيما رسم عالم الصحراء والخرافة والخيال وحياة الطوارق البداوة الرحل في الصحراء الليبية. ويبدو لي أنه كاتب واعد سيأخذ بعداً في المستقبل وسيذيع صيته كما كان الأمر مع كاتب موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح مع فارق كبير هو أن شخوصه ليس لها علاقة بالمتخيل العربي حول المرأة في إنكلترا والوضع الاجتماعي السوداني ولكنها لاصقة بفضاء الصحراء عالم المتخيل الجميل بالنسبة للغربيين!

وقد أتيح له التشرب بالثقافة العربية الإسلامية والثقافية الغربية لتجواله في العالم الغربي وعمله الدبلوماسي فيه. ونلاحظ من خلال أعماله أنه يكتب عن الصحراء في المدن التي يقطن بها، كما يشير في أواخر كل عمل يقوم به، مثل موسكو وجنيف أو ليماصول في قبرص... فيخلق عالمه الروائي خلقاً يبرز فيه تلاحمه بالصحراء وبين عالمي الماضي والحاضر. وكأنه في سفره الجوّي عبر مطارات العواصم العالمية يركب راحلته في الصحراء العربية متخيلاً عالمها وشخوصها.

وقد كتب الكوني عدة روايات من نحو الخسوف 1989 في أربعة أجزاء (البئر، الواحة، خبر الطوفان الثاني، نداء الوقواق)، بيروت ـ ليماصول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر ـ تاسيلي للنشر والإعلام؛ نزيف الحجر، لندن ـ بيروت، نشر رياض الريس 1990؛ ديوان النثر البري، ليماصول (قبر ص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر ـ تاسيلي للنشر والإعلام، الطبعة الأولى في سنة 1991؛ المجوس في جزأين، بيروت ـ ليماصول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر ـ تاسيلي للنشر والإعلام، 1991، الطبعة الثانية 1992، وقصص من نحو الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ونصوص أخرى ـ الربة الحجرية، ليماصول (قبرص) نشر دار التنوير للطباعة والنشر ـ تاسيلي للنشر والإعلام، 1992، والطبعة الثانية، بنغازي، نشر الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، 1996.

التناص في أعمال الكوني:

ويلاحظ لدى تفحص أعماله أن التناص سمة من سماتها بل إن أول قصة من قصص الوقائع المفقودة من سيرة المجوس يبدؤها بـ "صفحة من كتاب الصحراء" التي تعكس جل أعماله إن لم نقل كلها... ويلاحظ التداخل والترابط بين الأسماء في القصص مثل الربة الحجرية والشبح والعبور والتناص مع بقية الروايات نحو "أكا ـ آده أمغار ـ

وادان ـ تامغارت ـ الزعيم..."

كما يتبين للقارئ لدى تصفح أعماله تكرار ذكر بعض الأماكن والحوادث التي يتعرض إليها في عمله القصصي مذكورة في أعماله الروائية نحو سيرة المجوس والبحث عن "تانيس ـ اطلانتس ـ جزيرة واو..." حتى يخيل للمرء أن ما يكتبه في الوقائع المفقودة ليس إلا نفايات لم يرد أن يذكرها في سيرة المجوس.

والاقتباس الديني يغمر أعماله غمرا: [ص 65 من العهن المسموم في الوقائع المفقودة] "وجد نفسه يخرّ راكعاً على ركبتيه"؛ [ص 58] تذكر أن الآيات هي السلام الوحيد القادر على قهر الجان... مثل الله... [ص 107 سر التبر] السحر رجس من عمل المجوس والشياطين، وقراءة الغيب تدخل في شؤون الخالق الذي لا يعلم الغيب سواه... ينير البصيرة لمن يشاء ويرفع الحجاب في وجه من أراد... ينسون آيات الحياة (الماء، الهواء، الصحراء) ويقايضونها مقابل حفنة واحة الغبار السري وهو التبر.

[ص 128 الشبح]: ألم نقل إنها إبليس الرجيم؟ إبليس. طهّروا الواحة! اقتلوا إبليس! ـ ولا تنابزوا بالألقاب! الشبح برأي الفقيه هو الوسواس... الذي يوسوس في صدور الناس. إبليس الرجيم... الخلاص من الشيطان الرجيم بثمن بخس... ليس بالنسيم وحده يحيا الودّان..." الذي يذكرنا هنا بقول المسيح عليه السلام: (بالخبز وحده يحيا الإنسان) إن الأمثلة كثيرة هنا ولا يسعنا في هذه العجالة ذكرها هنا والتي تدل دون أدنى شك على ثقافته الدينية. إن جزءاً من الحادثة أو بعضاً من الأسماء نجدها في أماكن مختلفة من كتاباته.

عالم المدينة وعالم الصحراء وإشكالية البحث عن الذات:

ويتبين للباحث أن العالم السكاني في أعمال إبراهيم الكوني ليس بعالم المدن العربية والريف القروي كالقاهرة في أعمال نجيب محفوظ أو البحر في أعمال حنا مينه أو مدن الملح للكاتب الراحل عبد الرحمن منيف وكتاباته التي خلد فيها مدينة عمان. إنه عالم آخر لم تغزُ فيه الأعمال الروائية العربية، وقد تشير إليه أو تمسّه ولكنها لا تسبح فيه كما يظهر الاقتراب من الصحراء في أعمال غسان كنفاني.

وهو عالم لا يحبه كثيراً سكان المدن العربية أو لا يعرفونه ولم يعايشوه... ونصب الخيم في العراء بين الفترة والأخرى من قبل بعض الأمراء أو الرؤساء وترك القصور لا يشكل قاعدة بل استثناء ملتصقاً بمكان ما دون الانسياح في غياهب الصحراء... فكأن الصحراء في متخيلهم الحالي تجسيد للعواصف الرملية والحرارة المميتة والظمأ القاتل... أو لم يعكس ملتقى القاهرة الثاني

للإبداع الروائي العربي تحت عنوان الرواية والمدينة هذا الاهتمام العربي بالمدينة والذي انعقد بين الثامن عشر والثاني والعشرين الأول (أكتوبر) من سنة 2003؟

وكأن إبراهيم الكوني اختص في أعماله "الواقعية التخييلية والرمزية" بفضاء الصحراء وخلص لها كما نرى ذلك في الشعر العربي القديم، وكأني به يبحث عن ذاته دون أن يعني ذلك حنيناً إلى الصحراء وأطلالها، إنه بحث دائب عن الذات، شأنه في ذلك شأن الروائي الفرنسي المعاصر كريستيان سينيول "Christian Signol" الذي يبحث أيضاً عن الذات في قصصه التي تتناول عالم الريف الفرنسي. فالصحراء عند الكوني مركز الكون والعالم بل هي الحياة في مؤلفات الكوني والبدوي - الطوارقي الذي يسكن الصحراء ويسيح فيها بحثاً عن الكلأ والماء يبحث أيضاً عن فضاء مجهول افتقده وعن مكان سحري رمزي يرنو إليه. فهو لا يتحدث عنها في عمل واحد بل في أعماله الروائية المختلفة.

البعد الطوباوي في "يبابه" الفاضل ومدينة واو الفاضلة:

ونجد مثل هذا النوع من البحث عن الذات في العمل الفلسفي للكاتب الأندلسي ابن طفيل وعنوانه حي بن يقظان حيث يروي قصة امرئ يبحث عن نفسه أيضاً في جزيرة لا يعرف مكانها سكنها حي ابن يقظان الذي كان يعيش حياة نعيم مع الحيوانات والذي يكتشف بعد موت من أرضعته من الحيوانات أنه إنسان، فيغادر الجزيرة بحثاً عن أبناء جلدته وعندما يتعرف على البشر تصيبه صدمة كبيرة بسبب معاملتهم الشيطانية فيتركهم عائداً إلى جزيرته.

ولا شك أن البحث عن مكان غمرته المياه أو الصحراء، بعيد في الزمان ومنعزل في المكان، ليس جديداً كل الجدة؛ ففي ألف ليلة وليلة حكايات عن سكان جزر نائية تسكن فيها الحيوانات وأعداد قليلة من البشر أو يضع الرحال فيها مغامر يسعى من أجل البقاء... وكذا الأمر بالنسبة لأرم في شبه الجزيرة العربية التي اختفت مع ملكها شداد وسكانها {وحقّ عليها العذاب}... يذكر الكوني في رواياته جزيرة اطلانتس "أتلانتيد" المعروفة في الأسطورة الإغريقية والتي غاصت بفعل طوفان الماء. وهي قارة خرافية وُجدت في العصور الغابرة، في المحيط الأطلسي، ليس بعيداً عن مضيق جبل طارق؛ ثم اختفت من الوجود بعد مضي فترة من الزمن على حياتها، بسبب عنجهية سكانها. ويبدو أن موقف القارة العدائي كان بداية انهيارها كما يقول بعضهم. ونتيجة هذا الدمار الذي حصل للقارة، بدأت بالغرق في المحيط الأطلسي واختفت تماماً من الوجود بما حملته من شجر وحجر وبشر، فضاعت هذه القارة التي تسمى "أتلانتيد" في غياهب المحيط ولم تقم لها قائمة بعد ذلك!!

هل يشير الكوني في حديثه عن أتلانتيد" إلى طغيان قارة على قارات أخرى، قارة تقع في المحيط الأطلسي وتسيطر على مقدرات العالم؟ وماذا تعني بالنسبة له واحة "واو" الصحراوية التي يبحث سكان الصحراء والتي غرقت بفعل طوفان الرمال؟ إن الكوني في أعماله الروائية والقصصية دائب البحث عنها، فهي رمز الجنة الأرضية في الصحراء والخلاص "وهل تطاق الصحراء بدون أحلام الصحراء؟" كما تقول بعض شخوصه.

لنستمع إلى هذا الحوار الذي يدور بين الأب وابنه في البحث عن واو وفضائها الصحراوي، الذي يذكرنا عنوانه برواية في البحث عن الزمن الضائع لبروست. إذ يؤكد الأب في الحوار الذي ننقله بشيء من التصرف من روايته ديوان النثر البري (ص 20 وما يليها) رغبته في الوصول إلى هذه الواحة الجنة.

ويفرق الأب بين نمط حياة الفلاح في الريف ونمط حياة الصحراء في عالم الرمال وفضائه:

((في اليوم العاشر تعب الطفل وسأل الأب:

- أما زال الطريق طويلاً؟
- إذا تعبتَ هربتْ منك واو وإذا صبرتَ وصلتَ.
- جدتي تقول إن أهل الصحراء أشقياء وواو لا وجود لها.
- تقول ذلك لأنها لا تريدك أن ترافقني إلى واو. جدّتك تريد أن تشدك إلى الأرض لتصبح عبداً لها.
- لا أفهم.
- الإنسان في الصحراء لابد أن يكون إما نخلة مشدودة إلى الأرض بالجذور، وإما ريح القبلي التي تهاجر دائماً. الفلاح هو النخلة، والصحراوي هو القبلي. فأيهما تختار؟
- القبلي!
- أحسنت. ليس الفلاح عبداً لأنه عشق الأرض؛ ولكن لأنه يقبع في الكوخ منتظراً منها الإحسان!
- والصحراوي؟ ألا ينتظر الصحراوي عطيّة الأرض؟
- أبداً. الصحراوي يتغطى بالسماء المرشوشة بالنجوم، ويتوسّد العراء المفتوح. ينتقل كالغزال ولا يركع لمكان. إنه طليق مثل الطير وليس رهينة تنتظر حلول موسم الحصاد في الكوخ)).

والمريد التيجاني أحد شخوص روايته (الربة الحجرية، ص وما يليها 184)، والذي كان بلا زاد ولا ماء لفترة طويلة يرفض أكل الكسكسي عندما يرى أن الصبيان ليس لديهم ما يأكلون قائلاً:

((قطعت على نفسي عهداً ألا أذوق طعماً لطعام ما لم أعثر على واو، أنا زائر من زويلة. أبحث عن واو، أبحث عن واو" ولاحظ الجميع أنه كرر: أبحث عن واو مرتين.

ولم يدر أحد يومها أن يوماً سيأتي وستَبعث واو من الزوال والخرافة وتنهض مدينة من الأساطير تروي العطشان وتكسو العريان وتطعم الجائع وتنقذ التائه من الضياع. يومها أضاف عبارة لا تقل غموضاً عن بحثه وراء واو المجهولة. قال: "الوجد والشبع لا يلتقيان. وأنا اخترت الوجد"

وبرغم ذلك لم يجد (واو). ربما لأنه أخطأ التوقيت وسبق الزمن الذي حدده القدر لبعث واو من المجهول في صحراء آزجر.

ويذكر المريد حمكة الجوع قبل موته، فيقول إن الذئب إذا شبع بكى بكاء مرّاً واستولى عليه الشقاء، لأنه يعلم أن العاقبة هي الجوع. أما إذا جاع فيضحك ويملأ الوديان والسهول بالقهقهة، لأنه يعلم أن الجوع سيليه شبعٌ يوماً! وعلق المريد على نص الأسطورة فقال: "كلما توغلت في الجوع أحسست بأنني أقترب من يوم الميعاد)).

وكأن البحث عن الماء في واو؛ والتيقن من وجوده هو الذي قاد إلى جر المياه من الصحراء عبر ما سمي مؤخراً في ليبيا بالنهر العظيم! هل هناك نوع من التحدي الضمني بين قارة "مائية" متقدمة وقارة صحراوية "متأخرة"؟ وتريد الثانية اللحاق بالأخرى وتحديها؟!..

وماذا نجد غير الماء والتبر في واو؟!..

لنقرأ هذا الحوار عن النثر البري (ص 231):

((يقول الشيخ لأحد المعمّرين:

- ما يدهشني ليس لهاث الحكماء أمثالك وراء شبح مجهول الهوية والأصل، ولكن ماذا يمكن أن يجنيه شيخ وقور مثلك في واحة بعيدة، موعودة، مستحيلة، مثل واو؟

احتجّ المعمّر:

- وماذا يمكن أن يجنيه أمثالي غير السكينة والحكمة؟

ضحك أحدهم. وقال بلهجة مازحة:

- السكينة والحكمة؟ فيما يتعلق بالسكينة أظن أنك لن تجدها في واو، ولا في مكان إذا لم تجدها في الصحراء الخالدة. أما الحكمة فاللهم أجرنا... يقتل الصحراوي نفسه في شبابه جرياً وراء العشق والنساء، ويقتل نفسه في شيخوخته جرياً وراء الحكمة)).

محاولة تفسير ألوان لباس سكان الصحراء:

الطوارق في أعمال الكوني يجوبون الصحراء، كما ذكرنا، بحثاً عن مدينة فاضلة طوباوية، إنها قرب الجبال والوديان وليست بعيدة عن السهول، كانوا في الماضي فيها

ولكنهم أضاعوها بسبب أكلهم من فاكهتها، ولذلك يخبّئون أفواههم باللثام. وفي أماكن أخرى من أعماله يفسر الدرويش اللثام على نحو آخر [المجوس، ص 163]: "هرع إلى اللثام كي يخفي ارتباكه. أدرك الآن لماذا يستعمل النبلاء قناعاً. إنهم يرتدون العمامات كي يخفوا فيها ارتباكهم. اللؤماء!

"كما أن للبياض فيها جلالاً خاصاً... فهو عند الصحراويين رمز للموت والحياة... [ص 84 من قصة الجمجمة ـ الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ونصوص أخرى ـ الربة الحجرية]:

((ولا يُعرف لماذا يتخذه أهل الصحراء شعاراً مقدساً. فما أن يولد الوليد حتى يحشر داخل قماط ناصع، وعندما يموت يُحشر داخل قماط ناصع أيضاً. والحلة الممتدة بين قماط الميلاد وقماط الموت يقضيها الصحراوي محشوراً في قطعة فضفاضة من القماش الأبيض الحزين التي تذكره دائماً بالكفن. وربما رجعت عبادة الصحراء للبياض لهذا السبب. البياض هو لون الحداد في الصحراء... ويفضل سكان الصحراء ارتداء اللباس الأبيض، في حين أجمع الفريق الذي تعامل مع الجن أن اللون الأسود هو ثوبهم المفضل)).

كذلك يتحدث عن عالم الذئاب والموت في هذه القصة:

((الجمجمة التي ترمز ببياضها إلى الموت))، ومن هنا كان لون لباس الحزن عند الطوارق هو الأبيض، أما الجن فيفضلون اللون الأسود كما نقلنا آنفاً من القصة.

ولكن من ذا الذي يسكن هذه الصحراء الحياة؟ هل البشر وحدهم؟.

إن ساكن الصحراء في الماضي والحاضر يبحث عن مدينة سحرية طوباوية ـ خيالية ويبحث بدقيق العبارة عن عالم آخر لا يجده أمام عينيه، وإن وجده مصادفة فسرعان ما يضيعه بسبب جشعه، كما كان الأمر لدى أحد شخصيات الكوني عندما وجد "واو" وسرق بعض الأواني الذهبية منها وأراد أن يعود إليها مرة أخرى، فلا يجدها وتتحول الأواني إلى نحاس!

1 ـ الشيخ والعرافة:

إن سكان الصحراء، كما ذكرنا من قبل، هم من الإنس والجن والحيوان وآخرين بين بين. والسارد إبراهيم الكوني في حكاياته عن شخوص الصحراء وسكانها لا يهتم كثيراً بالأبطال بل يهتم بفعلها أو حديثها، دون أن يعني ذلك غياب الشخصيات في أعماله.

ففي حوار في قصة "سر التبر" بين الشيخ والعرافة، وهما من سكان الصحراء، تقول العرافة في الوقائع المفقودة من سيرة المجوس [ص 110 ـ 111] "إذا كان الله قد

خلق الإنسان في المعتقل، فإنه تركه طليقاً في كوكب اسمه الصحراء. فيجيبها الشيخ: ما فائدة أن يتسكع الصحراوي إذا كان محشوراً في قفص.

ـ أنت تعرف أن المخلوق لن يكون مخلوقاً ما لم يحشر في كوز الطين وتتحرر شعلة النور من ظلمات البدن...

ـ الحبس قدر الإنسان. فتجيبه:

ـ ألن توافقني بأن الصحراء هي بديل هذا الحبس؟

ـ أبداً. لن يبدّل حبس البدن إلا الفناء... [ولا يخفى على القارئ أن مفهوم الفناء من المفاهيم التي تقوم عليها العقيدة الصوفية].

ـ الصحراء، الصحراء. إنها كالحياة: وهْم سراب يعد بالماء، ولكنه لا يقود إلا إلى الفناء. والعابر وحده عرف السر... ثم إنها لم تؤت من العلم بالنفوس إلا قليلاً. إنها جرّبت مفعول التبر فبلبلها بالنصر... وبذلك خانت حكمتها... ووجدت، ذات ليلة مشؤومة، مدية الإمام في نحرها".

وهذا البحث في الصحراء عن الواحة الفاضلة يقود آخموك أحد شخوصها إلى بنائها بالحجارة التي يتكلم معها بدعوة من السلطان "آناي" الذي يحب الذهب ((ولكنها تضيع مع قتل الودان...))

وتضيع كما ضاعت في روايات أخرى كتبها الكوني مدينة واو بسبب الاهتمام بالذهب والطمع فيه.

2 ـ آخموك والسلطان والجن والودان:

إن آخموك في الوقائع المفقودة من سيرة المجوس ـ الربة الحجرية قزم يهزأ منه رفاقه وكان يهتم بالحجارة يلعب بها ويداعبها ويكلمها حتى اكتشف أن بعضاً منها يجيبه على كلامه، إنها ربات حجرية أو حجرات ربانية تذكرنا بحجرات الكاتب التونسي "محمود السعيد" في رواية السد (المنظر الثالث). ويشرح آخموك لأمه قدرة الحجر هذه، ثم يعرض رؤياه وحواره معها على الفقيه الذي يؤيده ويصدقه كأنه أبو بكر الصديق ولكنه يضطر إلى الهجرة من المكان الذي يقطنه لأنه اتهم بالمجوسية... وكأن هذه الرؤيا تذكر بقصة يوسف عليه السلام، الآية الخامسة {قال يا بُنيّ لا تقْصُصْ رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيْداً، إنّ الشيطان للإنسانِ عدوٌّ مبين}. ويحاول الجن إبعاد آخموكَ عن كشوفه ويصيبونه بالمس ويمسكونه ويداعبون جسمه ليضحك تعذيباً له... ويغادر المكان إلى مدينة تنبكتو ويتعلم القرآن ثم يكتشف السلطان "أناي" قدرته على بناء بيوت حجرية فيحاول استغلال مقدرته الهندسية لبناء مدينة أو إعادة بنائها بالحجر لا بالطين لأنها ستذهب مع الأيام هباء.

يقول في قصة إله الحجر ص 151 وما بعدها:

((يعيرونه بالقزم ويرجمونه بالحجر.

فكان يجمع الحجارة في ثوبه الفضفاض ليبني بها مدناً. تصيبه بعض الحجارة، فتنبت في وجهه الكدمات، وتنزف أطرافه بالجراح والدم. ولكنه لم يبال يوماً... لا يبدأ في العمل إلا بعد أن يضع الخطة.. فالمدينة لابد أن تقوم في عراء فسيح... رأيت الجن تهرب من الحجر المبارك وتختفي في الخفاء... رأى السلطان أن يتم البناء بالطين الأحمر فقال آخموك إنه لا يحسن التعامل إلا بالحجر)). فالطين يتحول إلى هباء... ويتم بناء "واو" غير أن السكان يرون أنه بحاجة إلى شيء وهو القربان أو الحيوان المقدس الإله الجبلي القديم كما ينقص "السد" الحجر الأسود عند الكاتب التونسي "محمود المسعدي"... فالإنس يتكلم مع الأحجار الإلهية، ثم يدخلنا الكاتب إلى عالم أكثر خيالية حيث يلاحق السكان الودان، وهو حيوان اسمه آمغار العجوز، زعيم القبيلة، وآمغار إله في روايات الكوني الأخرى، وهو يتصل بالألوهية في الوقائع المفقودة، وملاحقة الودان في القصة تذكرنا بملاحقة الثور الوحشي والحديث عن هواجسه في الشعر الجاهلي... وهنا يبرز وبعد آخر غير البعد الديني من الاقتباس في أعمال الكوني، كما أشرنا إلى ذلك في مواضع أخرى.

3 ـ بوخا وتامدّورت وأكّا:

في قصة أخرى يدخلنا السارد الكوني إلى عالم تضيع فيه خارطة الأشياء ويذكر لنا أسماء شخصيات وأسماء أماكن في الصحراء الليبية لا نعرفها في المشرق العربي. من ذلك مثلاً ما رواه في أول بناء على إلحاح من أمه التي تريده أن يزرع الخصب، من تامدّورت (الحياة) بلغة تماهق التي تسكن في تاسيلي وتنافس في جمالها تانس (آلهة الخصب والجمال عند قدماء الليبيين).

وفي أثناء العرس يطلع عليه ساكن آخر من سكان الصحراء وهو رجل خلاسي يقال عنه إنه من "الجن والإنس" يشك الناس فيه بيد أن هذا الرجل الخس واسمه "أكا" يذكر أن كثيراً من سكان الصحراء ذوو أصول جنية! وهذه المرأة التي تخطف في رواية المجوس يحولها الجني إلى صنم أبدي في إحدى المغارات، كما يتحول بعض البشر من المحبين إلى حجر في بعض قصص ألف ليلة وليلة، ويذكر جمالها بالشاهد الشعري المنسوب إلى عمر بن أبي ربيعة والذي يكتبه الكوني في صدر مجموعته القصصية "الربة الحجرية" وتحتل بوجهها محل البدر عندما يتغيب عن الصحراء [من البحر الطويل]:

أنيري مكانَ البدرِ إنْ أفلَ البدرُ
وقومي مقامَ الشمس ما استأخر
ففيكِ من الشمس المنيرةِ نورُها
وليس لها منكِ المحاجرُ والثغرُ

وتامدّورت في هذه المجموعة تتسم بالحياء والحياء هو الحياة كما يذكر الدرويش.

ويهرب بوخا بحثاً عن الإله أكا ولكنه عوضا عن ذلك يلتقي بخاله آده... ويصف السارد الكوني ا لمهاري متحدثاً عن مخالفته لطبيعة القوانين عندما يضطر إلى أخذ زوجته والسفر بها قبل انقضاء سنة على الزواج... فالسرد هنا يتصلّ بالواقع وينسحب منه إلى عالم الواقع السحري... وينقلنا الكاتب في وصفه عالمه وشخوصه على نحو غامض إذ لا يذكر الأسماء إلا بعد حين من السرد ويجعلنا نضيع وكأنه يريد أن "يضيّعنا" وترى السرد ناقصاً ولكنه مفسَّر نوعاً ما في عمل آخر من أعماله. أليس عالم الشخوص إن صحّ التعبير عالم واحد في مؤلفات الكوني؟ ثم لا ننسى أن السرد القصصي في أعماله يبدأ غالباً من نهاية القصة ثم يرجعنا رويداً رويداً إلى أول القصة ويأخذ بيدنا لمحاولة فهم عالمه الروائي الغامض.

4 ـ الدرويش والزعيم والبدع:

والدرويش، وهو الرجل الآخر من سكان الصحراء، يمثّل إحدى الشخصيات الرئيسة في عمله الروائي، يتسم بالحكمة ويعرَف بموسى. وهو لا يكتفي بالإشارة إليه في قصصه ورواياته بل يفرد له قصه في روايته المجوس كما أنه يعنون إحدى أعماله بـ "خريف الدرويش: رواية ـ قصص ـ أساطير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، قصص:

وينتسب الدراويش كما يرى أهل الصحراء ((إلى المرابطين أو الصحابة أو الأسرة النبوية نفسها فلم يجسر أحد أن يشك في الرواية أو يعرض الشائعة للطعن برغم ما في الانتساب إلى تلك الأصول من وجاهة وامتياز، ففاز الدراويش بالحنان والرعاية ونما بين القبائل تقليد يغفر لهم الخطايا والزلات والبطالة. ويعيشون على العطايا مقابل أن يحصل منهم الناس في الدنيا على البركات ويوم القيامة على الرضى والشفاعة بجاه النبي والصحابة والمرابطين)) [عن المجوس ـ قصة الدرويش ص 147 ـ 150 وتقع القصة في خمسين صفحة].

والدرويش يتيم الأبوين، ورث عن أجداده العداوة للمنجمين وتسلّى برجم العرّافة بالحجارة، وسخّرت العرافة له أناساً يطاردونه وقامت بـ ((اضطهاد للمرابط المسكين واستفزاز لناموس الصحراء" نتفوا الشعر من رأسه، غرغروا له سائل الفلفل في أنفه، قيدوه في وتد وتركوه في جهنم الرمضاء عارياً. وتسلوا أكثر من مرة فدلدلوه في البئر مقلوباً)).

والكوني في هذا النوع من السرد هذا ديدنه في وصف شخوصه، إنها كما يقول الأستاذ دوهيفل أستاذ الأدب العربي في

السوربون ومدرسة اللغات الشرقية بباريس: "تتسم شخصياته بالضعف. إن شيخ الطريقة الذي سيطر عليه هباء أصفر ضعيف يكمن في الكبرياء. فلا وجود لمعنى البطل في عالم الكوني فهو يهدم شخصيات ولا يبنيها. إن بطله ضديّ هدفه تعزيز الفصل بين عالم الخالق وعالم المخلوق".

ولم يكن الدرويش الوحيد الذي لم يتلق الصدقات فقط من الناس بل كان يعيش من عرق جبينه ويتصدق على الآخرين! إنه يصطاد الأرانب في الوديان ويجيء إلى النجع بالحطب. دموع الدرويش في معجم أهل الصحراء أسوأ من عدوان القبائل الغادرة. دموع الدرويش تحرق القلب والبدن وتجرّ البلاوي والويلات كما يرى السارد إبراهيم الكوني: ففي قصة "العبور" يجيء دراويش الطريقة القادرية إلى الصحراء ليروّجوا للضياع. شيدوا الزوايا في الواحات وكتبوا على جدرانها بالخط الكوفي ورأوا الحقيقة بالفقد والفقد سرّ الوجود: "من لم يَفْقِد لم يجد، ولا يجد إلا منْ فقد"... ولم يفت أهل الصحراء أن يستنطقوا شيوخ الطريقة القادرية. تحدث شيخ الزاوية إلى الزعيم فقال: "ليس وجدنا جذباً أو عشقاً للحال. ولكنه فرح بالعثور على الكنز الفقيد. الإنسان ينفق العمر طلباً لنفسه الضائعة فإذا وجدها رقص فرحاً... كيف لا تفرح إذا وجدت نفسك؟ كيف لا ترقص إذا وجدت الله؟ ويسأل الزعيم العابرين ويستنطق الجن. حاور فقيهاً جوالاً وحمل على الدراويش، يعتبرهم زنادقة لأنهم يمزقون صدورهم بالسكاكين ويدعون أنهم رأوا الله، وهم أهل بدع. والأصل هو التراب، منه جئنا وإليه نعود.. فكفوا يا أهل الصحراء عن البكاء، وتوقفوا عن طلب الأصل.

الاجتهاد إذا زاد عن حده انقلب إلى زندقة... ولكن الزعيم لا يميل إلى الفقهاء ويتعاطف مع الدراويش... الذي يعلن له من تينبكتو أنه يهتدي إلى واو دون أن يستعيد الذاكرة تماماً بالعثور على شجرة اختفت منذ آلاف السنين وعندما أكلها القطيع تحول إلى مخلوقات وانتقلت إلى الخفاء، والزعيم يريد الحقيقة لا الخفاء فيجيبه العراف بأن الحقيقة هناك في الخفاء، والجن يقيمون في الخفاء لأنهم عرفوا الحقيقة... والصحراوي، برأي أكبر الشيوخ سناً وأشدهم وقاراً، وُلِد درويشاً من بطن أمه". وفي قصة "الشبح" يروي لنا فعل الإنس والجان (ص 119) فيتصور شخصاً ثالثاً يلمسه دون أن يراه الآخرون يوجهه إلى الحقيقة، وكأنه شيطان الشاعر في العصور القديمة يلهمه الشعر ويوجهه:

((تبدَّى للزعيم في الجسد أول مرة عندما وقف يخاطب رجلاً بارّاً اشتهر بالفضيلة، قيل: إنه ينتمي بأصله إلى سلالة الأشراف. جاء مارّاً بالنجْع في طريقه إلى الحجّ، فخرج ليشيّعه ويهوّن عليه وحشة الصحراء... كان يظهر فوق رأس الرجل الوقور، مثل ساهور

القمر، عقب كل جملة يتلفظ بها الضيف ليردد وراءه عبارته القاطعة: "لا تصدقه!". في المرة الأولى خيّل للزعيم أنه يتوهم. وفي المرة الثانية ظن أنه شبح من صنع الأرق وطول السهر. وفي المرة الثالثة أيقن أنه نفر من قبائل الجن. بسمل وقرأ آية الكرسي سراً. ودع الضيف وعاد إلى النجع... عن مصير الفتاة المرجومة بلا حق يختفي شيطانه واسمه موسى الزرقان... ليقول له من بعد ذلك: لقد أردتك أن لا تصدّق أحداً.

احتج الزعيم: ـ كيف تريدني ألا أصدق أحداً؟ وأنا أعيش بين الناس ولا أصدّق الناس؟...

ـ لا يستطيع أن يعيش بين البشر من فقد الثقة بالبشر. هذه حكمة تعلمتها من الأسلاف.

ـ وهل تطيق الحياة في النزيف؟

ـ هل تريدني أن أعتزل؟

ـ أردتك أن تحتكم إلى قاض أقوى من العقل الذي تتباهى به. حسابات العقل تخطئ، ولكن قلبك هو دليلك لكشف الزيف.

وعندما يطلب الزعيم من الفقيه أن يفسر له ما جرى مع الشبح يجيبه الفقيه:

ـ صاحبك هو الوسواس)).

ويذكرنا ذلك بشيطان الشعر في الشعر العربي، كما ألمحنا إلى ذلك من قبل، وخلقه لشخصية غائبة يكلمها، كما يذكرنا بأعمال الكاتب المغربي محمد الزفزاف ـ الذي نأمل تناوله في عمل آخر ويعد رائداً آخر من روّاد القصة المغربية ـ وروايته: الثعلب الذي يظهر ويختفي، دار الكتاب، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1995: الذي يتكلم بطل روايته مع قوّة خفية في داخله تكلمه ويكلمها توجهه وتعينه في الأزمات... وهي ليست ذئباً أو شبحاً بل ثعلباً. هل هي نفس الوسواس الذي يشير إليه إبراهيم الكوني؟:

ـ الموت، إنه الحكمة الصادقة. الدرس الأزلي، الذي لا زال يلقن للنعاج لكن دون جدوى... فقد أصررت على أن أبقى ثعلباً هذا المساء...، لكن لا أحد منهم انتبه إلى خطمي أو إلى ذيلي... (ص 32).

ـ قال المسيح: "خرافي تسمع صوتي وأنا أعرفها فتتبعني" وفكرت: إن خرافي تسمع صوتي وأنا أعرفها، لكنها لا تتبعني، بل تتحول إلى ذئاب شرسة أحياناً. وهكذا يصبح من الضروري قتل المسيح في داخلي والتحوّل إلى نعجة أو ذئب أو ثعلب [ص 57 من رواية الثعلب الذي يظهر ويخفي].

ـ إنه الليل ولا أحد يراني سوى ا لله.؟ ولا أحد يعرفني أو يعرف أن في داخلي ثعلباً سوى الله. والذين يعرفون أو يدعون أنهم يعرفونك جيّداً من الأصدقاء أو الأقارب هم الذين يوقظون فيك الثعلب مهما حاولت أن تغيّره... (ص 81 ـ 82).

وعلي، الشخصية الأولى في رواية الزفزاف المذكورة آنفاً، لا يخاف اللصوص الذين يمكن أن يعترضوا طريقه في الليل لأنه (سيكون معي ثعلبي). (ص 84).

وفي موضع آخر يعاني من الآخرين فيقول [ص 86]:

ـ بحثت عن خطمي وذيلي بدون جدوى. هكذا يمكن للثعلب أن يتخلى عنك في اللحظة غير المناسبة. مَشَيْنا حتى بلغنا ضريح سيدي مجدول.

ـ كذابون هم الذين يقولون بأن عالم الداخل يتحكم في عالم الخارج، يشكله، يؤطره، يغيّره... كما يقول العرب وكذلك كما يقول الفرنسيون، نوع من الحيرة أصابتني [ص 90].

5 ـــ البعد الصوفي وعالم الحيوان والكاهنات:

ولا يقتصر السارد في الحديث عن الجن وعالمهم، إنه يورد لنا عالماً صوفياً رمزياً متأثراً فيه بما يطلق عليه المربوط والكلمة متحولة لغوياً ومعنوياً من كلمة المرابط. وكان للمتصوفة دور كبير في شمالي المغرب العربي عن طريق الزوايا للحفاظ على نسيج المجتمع وتعليمه دينياً والدفاع عنه في الملمات ضد الغزوات البرتغالية والإسبانية والفرنسية... فيحدثنا الكاتب دائماً عن العالم السردي وعن أهل الخفاء والسر حيث يروي لنا في قصة "الشبح" الذي يرمز إلى الوسواس وإبليس الرجيم برأي الفقيه؛ يروي قصة فتاة اغتصبها أبوها فحُكِمَ عليها بالرجم: أسرّت بذلك للقاضي ثم تراجعت لإنقاذ أبيها فاستغل الأخير ذلك واتهمها بالتزييف وكأنها ترمي المحصنين! وقد فعل ذلك أبوها مع أنه حجّ مرات عديدة (21 مرة) وعندما يحاول سارد القصة إنقاذها لا يستمع إليه أحد؛ فإذا بالشخص الذي روى له الحكاية واسمه موسى الزرقان الذي ذكرناه من قبل ليس إلا جنياً يتراءى له... في صحراء يبحث سكانها إما عن الكنز والله أو عن "واو"، ويجيئها "مدّعو الزهد والعفة وشيوخ الطرق المزيفون"... في صحراء يبطل فيها حجاب الفقيه بالزمن... بالتقادم... فالقلب دليل لكشف الزيف... ويرى الكاهن أن العقل هدام إذا لم يستتر بمشعل القلب... ولا يعرف المرء "متى تم الخروج من "واو" ومتى انفصل الصحراوي عن المنبت، عن الأصل؟ أين بدأت مسيرة الشقاء؟ أين تبدأ القارة الخرافية المسماة صحراء؟ أين تنتهي حدود الصحراء؟"

ويزيد الكوني الغموض في سرده من خلال الانتقال من عالم الإنس إلى عالم الجن عبر الحديث عن الكتاب المفقود والكتابة بلغة الهوسا وبلغة التماشق أو التيفاسنغ. فلا تكتفي الكاهنات المرتبطة بالجن بكتابة آية الكرسي مقلوبة وبكتابة تعاويذ غامضة بلغة لا يفهمها القارئ

وبأحرف يكتبها الكوني في متن النص لا يعرفها القارئ فيترجمها أحياناً إلى العربية ويتركها أحياناً من دون ترجمة. ولا يكتفي الكوني برصد هذه العوالم وبجعلها منغلقة علينا سواء في أسلوب سرده وصنعته الفنية في القصة ذاتها أو عبر تناثر معالم من السرد أو بعض الأحداث في روايات مختلفة، ولا يكتفي بالحديث عن الآلهة وعالم الجن التي تسكن في الصحراء والتلاحم بينهما بل يعمد أيضاً إلى أنسنة الحيوانات أو حيونة الإنسان إن صح التعبير.

يسمى الناس على سبيل المثال آخموك، بفضل عمله البنائي، بـ"سينغ - إيمستغ" أي السنونو لصغر حجمه وعظيم فعله. ولا يقنع بجعل أمغار كالودان ذي لحية سوداء تصل إلى الأرض، ولكنه يتحدث عن عالم الذئاب والموت في قصة "الجمجمة" (الربة الحجرية)، وإذا به يسرد لنا عالم السباع والخوف منها لأنهم يتصفون كما يرى أهل الخفاء بالغدر وهذا ما أبقاهم على قيد الحياة في تخوم الصحراء منذ آلاف السنين، كما يصف عالم الذئاب ونذيرها بالخطر على نحو يذكرنا بعويل الذئاب عند المسعدي في رواية السد التي أشرنا إليها سابقاً.

إن وجود الصحراوي في الحماد وجود ضائع والصحراء نفسها وجود ضائع، قارة معزولة، ضائعة عن الكون... إنه يبحث عن الحقيقة وهي في الخفاء، والجن يقيمون في الخفاء لأنهم عرفوا الحقيقة...

إذن عالم الكوني هو عالم الصحراء يرتبط بها وكأنها مركز الكون وبمن يبحثون عن شيء ضائع... وهم سكانها المختلفون في اتجاهاتهم وطبائعهم وطبيعتهم ولكنهم في اتصال دائب وتواصل مستمر لا انفصال تام بين الإنس والجن والحيوان... إنه عالم الواقع السحري والرمزي... وعالم سكان الطوارق الذين ينتجعون الصحراء بحثاً عن مستقر لهم يلتصقون به... ونحن معه في فضاء خيالي شعبي له جذوره التاريخية... وهو في الوقت ذاته هروب من الواقع الصعب واقع الصحراء القاحلة... فبحثهم بحث عن سراب عن واحة فاضلة.. يفتش عنها سكان الصحراء شأنهم في ذلك شأن الكوني في كثير من أعماله الذي استطاع أن يظهر قدرته على ربطنا بعالم الإنسان أياً كان مع أنه يبحث في بيئة محدودة... وتلك سمة من سمات الكاتب الحقيقي إن لم نقل العظيم كما يقول ت. س. إليوت في تعريفه للكاتب...

ولكن ألا يمكن أن تدرس شخصيات الكوني بأبعادها المختلفة دراسة تبين سمات أخرى فيها؟ ما هي سمات مدينته الفاضلة واو وما علاقتها بالأساطير الإغريقية والعربية؟ ذلكم ما نتمنى التفصيل فيه في مناسبة أخرى.

مراجع البحث:

للقيام بهذا العمل اعتمدنا على أعمال الكوني نفسها؛ وعلى كتابات ومحاضرات الدكتور لوك دوفلز Luc- Willy DEHEUVELS الأستاذ في معهد اللغات الشرقية في باريس؛
والدكتور إيفغ جونزالس كيجانو Yves Gonzales- Quijano الأستاذ في جامعة ليون.

- محمد الزفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، دار الكتاب، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1995.
- محمود المسعدي، السُدّ، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.
- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ط 14، دار العودة بيروت، 1987.



حكواتي الرقة: التجربة التي لا تشبه إلا نفسها...

عبد السلام العجيلي: خشي الشعر.. وخاف الشهرة.. ورفض الريادة

بشير عاني

إلى أي حد تبدو الحاجة ماسة للكتابة عن التجربة الأدبية للدكتور عبد السلام العجيلي كقاص أثار حوله العديد من الإشكالات النقدية، وافترق الناس حول تجربته افتراقاً واضحاً بين معجبين ومعارضين.

ربما كان الاختلاف النقدي حول العجيلي هو من أكثر الأشياء التي أحاطت بأدبه، وهو ما شكل إحدى الحالات النادرة في مسيرة الأدب عموماً حيث يأخذ شكلين فقط لا ثالث لهما: إما مع أو ضد..؟

فريق الـ (مع) رأى في العجيلي عبقرية أدبية شكلت انعطافاً مهماً في القصة السورية عبر تأسيس لمشروعها، والولوج بها إلى بواباتٍ التاريخ. فيما لم ير الفريق الثاني في العجيلي سوى قيمة تاريخية كان يمكن لآخرين إيجادها بعد القليل من السنوات لأن أدب القصة كان يجرب في ذلك الحين من قبل بعض الأدباء أبرزهم فؤاد الشايب.

اليوم، ومع محاولات القصة والرواية التملص من إحداثيات التجريب والتململ من إشكالات الحداثة ووضوح راغبيهما بالعودة إلى السرد التقليدي يتبادر إلى الذهن عدد من الأسئلة:

ما مدى المصداقية الفنية للعجيلي، وهل ارتكب بعضهم خطأ، حتى لو كان في السر، حينما لم يرَ في العجيلي سوى قيمة تاريخية..؟!

وهل سيعترف النقد بأنه كان مقصراً بحق الرجل، سيما وهو يرى القصة تعود، وبعد تطواف طويل في مسالك ومنعرجات التجريب، لتستريح في حظيرتها الأولى حيث الأشياء بأسمائها والنص بطاقته المعلنة والخطاب الأدبي عارياً تماماً وكما خلقه الله..؟!

ويبقى السؤال الأكثر خطورة.. هل كان العجيلي مدركاً لما يحدث في هذا الجنس الأدبي ولما سيؤول أخيراً إليه..؟

في الحقيقة، ومن خلال الحوارات الكثيرة التي أجريت مع العجيلي، ومن خلال ما بثه

من أفكار في الصحف والكتب والمجلات بدا لنا الرجل واثقاً بأن الرعاة الذين سرحوا بالقصة في وديان المذاهب البعيدة والمجهولة سيعودون إلى الحظيرة الأولى حيث فضل هو أن يكون حارساً لبوابتها.. نعم سيعودون ولكن ليس جميعاً، إذ ستفترس ذئاب الكلام بعضهم.. وسيتوه في لجة التغريب بعضهم الآخر.. القليل.. القليل فقط من سيتمكن من العودة إلى تلكم الحظيرة حاملين تحت عباءاتهم متعة البحث والتجربة..

بلى سيعودون إلى حظيرة الكتابة الأولى، إلى أصول السرد العربي، هاربين من الموضة التي غزت كل شيء بما في ذلك الفنون وأشكال الكتابة: (المذاهب السائدة هي كالموضة سريعة الزوال، وعلينا ألا نكتب الرواية حباً بالصرعة لأنها نجحت في بلد من البلدان، وللتقليد حد يجب التوقف عنده كي لا تمّحي الخصائص المميزة للكاتب وكيلا تلغى تفاصيلنا وخصائصنا القومية والاجتماعية)(1).

في الحقيقة، فإن كل كتابة عن العجيلي وأدبه ستكون، برأينا، ناقصة غير مستوفية لشروطها الموضوعية، إذا ما تجاهلت المحيط الاجتماعي والتاريخي. والتي كانت البادية عموماً منبعها الأساسي والرقة، مسقط رأسه، وعاؤها الذي كان يعب منه العجيلي حتى آخر أنفاسه:

(لنتصور أنفسنا في بلدة صغيرة على تخوم البادية ليس لنا ما نسلي به أنفسنا، أو نزدرد به الوقت عبر أصائل وأمسيات رطبة الظل، ندية النسمات، نقضيها مجتمعين في مقهى صغير نتبادل به أطراف الحديث، ويقص كل منا على الباقين ذكريات حياته الماضية في مدن كبيرة يكسبها بعدها سحراً ليس لها، وحنيناً لم يكن بنا إليها)(2).

هكذا بدأ جورج طرابيشي مقدمة بحثه عن الأديب عبد السلام العجيلي.. وهكذا ستظهر "الرقة"، مسقط رأس العجيلي، كمشيمة سرمدية لا يستطيع أديبنا الانفكاك منها رغم الزمن والشهرة والمغريات.

فالرقة، ببيئتها الفراتية ومناخاتها الاجتماعية الخاصة كان لها دورها البارز في إنجاب هذا الحكواتي البارع، مثلما كان لها، فيما بعد الدور نفسه في تفريخ أجيال ناجحة من الشعراء والباحثين وكتاب القصة. فهذه المدينة المفتوحة لاحتمالات كثيرة أهمها السحر والميثولوجيا، ما زالت ببساطتها المعتقة في النفوس قابعة في حضن البداوة رغم الأيادي التي تشدها، ومنذ عقود من قميص أيامها إلى أحضان المدنية.

والرائد لا يكذب أهله.. من هنا كانت الرقة، بناسها الطيبين، بتبديها، بطينها وزواريبها وبيوتها المشبعة برائحة النهر والزمن والعائلة.. بخرافاتها وأساطيرها

وعوالمها المسحورة وبالواقع الشائك الذي يدمي قلوب أهلها.. بكل هذا كانت الرقة منبثة في النسيج الأدبي الذي حاكه العجيلي على مدار نصف قرن تقريباً، وهذا ما أثار إعجاب أحد النقاد إذ يكتب إبراهيم الجرادي في مقدمة كتابه عن العجيلي ما يلي: (إن العجيلي مكسب كبير للبيئة في صياغتها الأدبية مثلما هي بأساطيرها وخرافاتها وحكايا مواقدها، مكسب فني أسلوبي في صياغتها ومضامينها لا سيما وأنه منحاز لأفضل مؤثراتها المتوارثة كمعادل كفؤ للذات الإبداعية في محاولاتها الدائمة لصياغة البحث عن معنى الحياة وجدواها، عن بنائها الغامض وأسرار ظواهرها التي تستعصي على التفسير..)(3).

منذ الأربعينيات والعجيلي يلتقط الرقة قطعة قطعة ليعيد تشكيلها في مشهد أدبي حير النقاد في توصيفه، فهو واقعي رومانسي تارةً.. وهو تقليدي.. تارات.. وهو أيضاً غيبي، قدري، ميال إلى الغرابة والخيال العلمي.

ويبدو أن هذه إحدى أهم إشكاليات العجيلي، لذا طارده النقاد حتى عيادته في الرقة، فصفصفوا تجربته.. مدحوه.. واتهموه.. ولكن وفي كل ما كتبوا عنه كانت قلادة الريادة تزين صدره، وكانت الرقة عصاه التي يتكئ عليها ويفج بها ركام الكلمات..

واختياره السفارة "الرقية" كانت رداً غير مباشر على متهميه بالتعالي وبالحياة في برج عاجي.. أما رده المباشر فكان بسيطاً جداً (تعالوا وانظروا في أي برج أعيش.. أنا عائش في برج من الوحل.. الرقة بلدتي وأنا أغوص في طينها حتى وقت قريب)(4).

والعجيلي ورغم شهرته الواسعة، ورغم سبع روايات وثلاث عشرة مجموعة قصصية وتسعة عشر كتاباً في أدب الرحلات والملاحظات الاجتماعية والسياسية وديوان يتيم في الشعر، ما زال يصر على وضع نفسه في حقل الأديب الهاوي (بل إنه يفضل صفة الطبيب على صفة الأديب)(5).

إلا أن النقد الأدبي يرى ما لا يراه العجيلي في نفسه، إذ اعتبر الرجل دائماً كواحد من رواد القصة القصيرة في سورية، كما رأى في مجموعته القصصية الأولى (بنت الساحرة . عام 1948) منعطفاً حياً في تاريخ القصة القصيرة في سورية:

(لم تكن هذه المجموعة إعلاناً عن ولادة كاتب قصصي عظيم فحسب، بل كانت إعلاناً عن بدء استواء فن جديد متميز في التجربة الأدبية في سورية، فحين صدرت هذه المجموعة لم تكن هناك سوى تجارب أولية لكتاب رواد مثل علي خلقي ومحمد النجار ومعروف أرناؤوط ووداد سكاكيني وأديب نحوي وشكيب الجابري وفؤاد الشايب ومن

هنا لابد للمرء من التأكيد باستمرار على أن مجموعة بنت الساحرة تحتفظ بقيمة تاريخية كبرى بالإضافة إلى قيمتها الفنية)(6).

هذه (الخصوصية العربية) لم تلفت إليها نظر النقد العربي فحسب، ثمة من استرعت انتباهه أيضاً من المستشرقين المهتمين بالآداب العربية.. لقد قال أحدهم للعجيلي مرة: (إن كتابات الأدباء الكبار مثل نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم تشبه نتاج الغربيين إذا ما ترجمت إلى لغاتهم، فيما بقي هو، وبعد ترجمته، متميزاً كعربي في التفكير والأداء والأصالة والطباع ومصادر الثقافة)(7).

والنقاد الذين طاردوا العجيلي حتى آخر حرف كتبه رأوا بأن الرجل سخر مجمل تقنيات الكتابة في خدمة الغرابة والتفسيرات الماورائية وشغل نفسه بالتبسيط لإقناع القارئ وشده إلى مراميه: (ولهذا لم يعبأ كثيراً بمتطلبات المصطلحات الحديثة مثل اقتصاد الكلمات وضبط الزمن والتركيز وغير ذلك، كما لم تؤرقه النظريات القصصية ولهذا كان يطيل أحياناً المقدمة ويكثر من الأسئلة في النهاية وقد يتوسع في رسم الإطار الزمني، وقد لا يحذف ما ينبغي حذفه)(8).

وقد يذهب النقد الأدبي أحياناً للذهاب بعيداً كأن يرى في دعاوى الغرابة والتفسيرات الماورائية التي اشتغل العجيلي عليها (ذرائع للابتعاد عن مواجهة الواقع وقسوته ومواجهة التطور الحاصل في العلم)(9).

هذه المساجلات النقدية تدفع العجيلي أحياناً إلى الخروج من صمته وإعلان موقفه الفكري كأديب و إنسان معاً: (أنا أحرص على صفة الغرابة والتشويق فيما أكتبه، غرابة الحادثة أو غرابة النتيجة أو غرابة الاستنتاج، رغم هذا فالغرابة ليست غايتي، بل هي مطية لإبراز فكرة معينة)(10).

ومهما قيل في الموقف الفكري للعجيلي أو في مذهبه الفني إلا أن النقد الأدبي لاحظ مبكراً أن الخطوط الأولى لمفاهيمه الفكرية وطرائقه الفنية قد ظهرت في مرحلة مبكرة من نتاجه الأدبي وتحديداً في مجموعته الأولى (بنت الساحرة ـ 1948) وهو كما يرى بعض النقاد، لم يخرج عنها كثيراً رغم محاولاته العمل على تطوير هذه الخطوط وتنويعها وإغنائها: (يجب ألا يخدعنا التنوع الذي نراه في عالمه القصصي، فهو ليس إلا تنويعات لفكرة أساسية مفادها أن الحياة غريبة لا تدرك بالعقل والعلم، و(تنويعات) لطريقة في السرد غرضها منافسة الحكواتي في تأكيده على صحة الوقائع التي يرويها و اعتماده على الإثارة والتقرب من نفسية السامع وتشبهه بالراوي الذي يربط الأحداث ويعلق عليها ويشرك القارئ في تفسير مغزاها)(11).

غير أن بعض النقاد لا يرون بأن

الطريقة التي كتب فيها العجيلي تمثل استواء مذهب فني جديد تعود للعجيلي براءة اكتشافه بل أن الرجل (لم يكن سوى وارث لهذا المذهب الذي كان معروفاً قبل العجيلي وكان يمثله أدباء معروفون مثل طه حسين في (جنة الشوك) وعبد العزيز البشري في (المختار) وفريد أبو حديد في معظم مختاراته)(12).

لم يمنح العجيلي الأدب حياته كلها ولا قواه كلها، فالرجل طبيب ورحالة وسياسي وأديب ومحاضر ووجيه من وجهاء عشيرته. بل هو يعتبر (الأدب ملهاة جادة لأنه يقوم بإنتاجها بجد وإتقان ويضع فيها كل نفسه، وربما أكثر مما يضعه في عمله الذي يعتاش منه وهو الطب)(13).

والعجيلي كاره شديد للتقليد، فهو ورغم اعترافه بأن كتابتنا للرواية بالشكل الذي كتبناه هو نوع من التقليد للأدب الغربي الذي تطور بدوره عن الأدب القصصي في العصور الوسطى والذي تطور هو الآخر عن الآداب السابقة ومن جملتها الآداب العربية، إلا أنه يرى بأن للتقليد حداً يجب التوقف عنده.

أحدهم قال له مرة بأن كتابات الأدباء الكبار مثل نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم تشبه نتاج الغربيين إذا ما ترجمت إلى لغاتهم، فيما بقي هو، وبعد ترجمته، متميزاً كعربي في التفكير والأداء والأصالة والطباع ومصادر الثقافة.

من هذه الخصوصية تنبه بعض النقاد على ظاهرة البعد القومي في كتابات العجيلي وكان المثال الأبرز (قنديل إشبيلية).. وبرأيهم فإن (هذا البعد لم يكن ظاهراً فقط في نمط الشخصيات البدوية والعربية أو في الجو العربي في إشبيلية، بل أن تكنيك الرواية كان يوحي أيضاً بتقنية عربية معينة، فطريقة السرد منسجمة مع العقلية العربية، ولابد أن هذا يعود إلى تأثير ألف ليلة وليلة وإلى تأثير عشرات القصص التي تتردد هنا وهناك في البادية السورية، وعلى ضفاف الفرات)(14).

والنقد الأدبي لم يكتف بظاهرة تسليط الضوء على البعد القومي في كتابات العجيلي، بل رأى أيضاً بأنها تحمل طاقة فكرية مخالفة لما هو سائد بين الروائيين العرب: (إذ ينتفي في هذه الظاهرة الصدام بين المنظور العربي الإسلامي، والمنظور الأوروبي الغربي الأمر الذي نجده أحياناً مدمراً كما هو الحال عند توفيق الحكيم، أو عابثاً كما يظهر لدى سهيل إدريس في روايته (الحي اللاتيني))(15).

ويؤكد العجيلي هذه الحقيقة، مثلما يؤكد على تعلقه القومي، فهو يعتبر نفسه، كعربي، جزءاً من الإنسانية، فليست له مآخذ عرقية، وليست لدى أبطاله أحقاد على الآخرين أو نوايا انتقام حتى من العدو، وهو يرى في هذه

الطباع (بعضاً من العبقرية العربية على مر العصور)(16).

ولأنه مؤمن بالعبقرية العربية، فمن الطبيعي أن يظل سليلاً مباشراً للقصة العربية الأصيلة كما نراها لا في ألف ليلة وليلة فقط، بل في النوادر الأدبية والأخبار الطريفة والمقامات وحكايات الأعراب عن غرائب المخلوقات والحوادث، يضاف إلى ذلك أسلوبه المطبوع، الأسلوب الذي يصح وصفه بأنه جزل سلس، يرتفع عن الساقط السوقي ولا يقع في شراك البدوي الغريب، كما أنه (يكاد يكون واحداً من أندر الأساليب في القص العربي الذي يخلو من التأثيرات المباشرة لأساليب التعبير الغربية، إنه أسلوب نقي ذو ديباجة، ومن المؤسف أن هذا النقد لا يصح إطلاقه على روائي عربي معاصر)(17).

وتمتاز غالبية القصص القصيرة التي كتبها العجيلي بطولها وهو يفسر ذلك بأن معظمها كان مشروعاً لرواية حالت الظروف دون إكمالها ما اضطره لإنهائها على شكل قصة قصيرة ـ طويلة حسب تسميته، وهو لهذا يرى بأن ثمة بذرة لرواية في كل قصة قصيرة كتبها، وقد حاول مرة الاستفادة من هذه (البذرة) نجح في ذلك حينما تمكن من تحويل قصة (النهر سلطان) إلى رواية: (في كل قصة كتبتها أجد نفسي مقسوراً على الاختصار والتلخيص لضيق الوقت ولظروفي الخاصة، ولو ترك الأمر لي لتطورت هذه القصة القصيرة إلى رواية كبيرة)(18).

من هنا فإن العجيلي لا يرى فرقاً بين القصة القصيرة التي كتبها وبين الرواية التي كان يحب ويتمنى أن يكتبها سوى في اختزال الزمن والشخصيات..

فالرواية تحتاج في كتابتها إلى زمن طويل، وتحتاج خلال هذا الزمن الطويل إلى انسجام نفسي لم يستطع العجيلي تحقيقه: (أنا مشغول بالأسفار، ومشغول أحياناً بمشاكل محلية تنتزعني من جو النفسية المتساوقة، المتناسقة فتراني أعمد إلى وضوح الفكرة التي أريدها في قصة قصيرة تتراوح ما بين الرواية وما بين القصة القصيرة... لذا أنا كاتب رواية بالقوة وبالنية وكاتب قصة بالفعل)(19).

أما السبب في تشكل (بذرة) الرواية في قصصه فيعود في رأيه إلى عجزه في كثير من الأحيان عن وضع إطار زمني قصير لقصصه، وإطالة الزمن هذه، وحسبما يرى هو أيضاً، قد تقود إلى إضعاف القصة إنشائياً. ومن هنا (كان يفضل كتابة الرواية التي تخلصه من التلخيص والاختصار وتضعه في جو منسرح دونما عوائق)(20).

في الرواية يجد العجيلي نفسه أكثر فأكثر لأنها تمكنه من تناول قطاعات واسعة من الحياة والشخوص والزمن والأحداث: (في

رواية (باسمة بين الدموع) تعرضت لفترة زمنية محددة، رسمت فيها الحياة في دمشق في تلك الفترة بنظر شاب قادم من الريف، الحياة بكافة أنواعها السياسية والعاطفية والاجتماعية، الميتافيزيقية أو اللون السحري السينمائي، وهذا لا يوجد مثلاً في القصص القصيرة التي أضطر فيها لأن أركز على لون واحد، غيبي أو علمي(21).

ومها قيل في الموقف الفكري للعجيلي فإن الكثير من النقاد يرون أن تجربته القصصية نجحت نجاحاً باهراً منذ البدء وتبوأ مكانته كقاص مرموق منذ مطلع الأربعينات وقد ساعده على ذلك فوزه في واحدة من أبكر مسابقات القصة في التاريخ الحديث لسورية عام 1943.

وذلك بقصته (حفنة من الدماء) التي نشرت بعد ذلك في مجموعة بنت الساحرة تحت عنوان (قطرات دم) كان العجيلي آنذاك ما يزال طالباً في المعهد الطبي العربي.

والعجيلي في المنظور الأدبي يعد واحداً من رواد القصة القصيرة في سوريا كما تعد مجموعته القصصية (بنت الساحرة) في عام 1948 علامة انعطاف حي في تاريخ القصة القصيرة في سورية أما العجيلي نفسه فلا يرى أن الريادة متحققة فيه، بل إن له رأياً مختلفاً في موضوع الريادة: (الرائد هو الذي يفتح طريقاً لمن يأتي بعده، وأنا في الواقع لم أفتح طريقاً إلا لنفسي.. الرائد الملهم هو فؤاد الشايب)(22).

والطريف في الأمر أن العجيلي الذي كتب عشرات الروايات والمجموعات القصصية لم يدر بخلده أن له مذهباً خاصاً في الكتابة ولم يحاول التفتيش عنه لأنه، وحسب رأيه، أن هذا من وظائف النقد: (من الصعب على المرء أن يكون ناقداً مثالياً ومتجرداً لنفسه، بل إن تتبع الكاتب تتبعاً دراسياً لدقائق مذهبه في الكتابة وتحليل دوافعه قد يلحق الضرر بكتابته وإنتاجه)(23).

أما مذهبه في الكتابة فقد كان نتاجاً عفوياً لكتابته القصصية وهي التي أعطته شكله الأصيل المتميز عن مذاهب الكتابة المعروفة دونما محاولة لاتباع أو تقليد (لقد عاب علي أحد النقاد بأنني أكتب بطريقة شخصية، وكأني لم أقرأ لأحد الكتاب الغربيين الكبار ولم أدر شيئاً عن المذاهب الفنية المعاصرة، وقد زادني هذا الكلام رضا عن نفسي رغم أن الحقيقة ليست هكذا، فأنا أمثل كل محب للأدب، أقرأ الكثير عن الكتاب المعاصرين عرباً أو أغراباً وأدري دراية لا بأس بها بالمذاهب الفنية المعاصرة ولكني مع ذلك أحب الابتعاد عن التقليد)(24).

ويبدو أن العجيلي كان دقيقاً جداً في توصيفه لمفهوم الريادة، وفي إعلانه بأنه لم

يشق طريقاً إلا لنفسه، فقد لفت نظر النقاد إلى أن نمطه الفني لم يجد متابعين له أو كتابات على منواله، ولم يجدوا تفسيراً لذلك سوى في العوامل الشخصية الخاصة التي ساهمت في تفرد العجيلي بهذا النمط من الكتابة ومنها طراز حياته ومعيشته ومصادر ثقافته والتي هو نفسه يؤكد عليها وعلى دورها في تشكيل هذا التفرد: (إذا وجدت من يعش ومن يهيم بأنواع الحياة الجافية مثلي في البلد التي أحبها والتي أعمل فيها والتي أنتسب إليها فإنك قادر على أن تجد كاتباً أو قاصاً مثلي في الأسلوب أو في الطريقة)(25).

وبالفعل فإن للعجيلي تركيب عقلي ونفسي خاصين، فدمشق، وبمغرياتها الكثيرة لم تستطع إغواءه بالبقاء فيها، فما أن أنهى دراسته في كلية الطب حتى حمل أمتعته وعاد إلى مسقط رأسه في مدينة الرقة: (العاصمة تعج بأبناء القرى الذين ما إن تفتح لهم صفحات جريدة أو مجلة إلا ويحملون فراشهم ولحافهم ويأتون ملتجئين ونادراً أن تجد إنساناً له مؤهلاتي وإمكانياتي وعاد إلى بلده وأصر على البقاء فيها)(26).

هذا المزاج الشخصي الخاص هو الذي دفع العجيلي عام 1962 للاستقالة من الوزارة والاعتذار لرئيس الجمهورية عن قبول عرضه آنذاك للذهاب إلى باريس كسفير لسوريا: (إن لي سفارة تنتظرني في الرقة... عيادتي)(27).

ويبدو أن هذا الطبع الخاص قد أوهم البعض بأن الرجل متكبر وأنه يعيش في برج عاجي: (تعالوا وانظروا في أي برج عاجي أعيش.. أنا عائش في برج من الوحل، الرقة بلدتي، وأنا أغوص في طينها حتى وقت قريب)(28).

وتؤخذ على العجيلي، حسب تعبيره، تمسكه بالليبرالية فهو يؤمن بالحرية لا كشيء مستجلب وإنما كطبع من طباع العرب لا يقبل العربي ضياعها، هذا الإصرار على الحرية ثم الكرامة كأحد مستلزماتها يفسر بنوع من المعاداة لبعض النظم وهو ما ينفيه رغم أنه (لا يريد التطبيل والتزمير لهذه النظم لأنها تمتلك الكفاية من المطبلين والمزمرين)(29).

والخطوط الأولى للمفاهيم الفكرية للعجيلي وطرائقه القصصية ظهرت في مرحلة مبكرة من نتاجه الأدبي وتحديداً في مجموعته بنت الساحرة عام 1948 ورغم أنه حاول فيما بعد العمل على تنويع هذه الخطوط وتطويرها وإغنائها إلى أن بعض النقاد يرون أنه لم يخرج عنها كثيراً: (يجب ألا يخدعنا التنوع الذي نراه في عالمه القصصي، فهو ليس إلا تنويعات لفكرة أساسية مفادها أن الحياة غريبة لا تدرك بالعقل أو العلم)(30).

والعجيلي نفسه يرى بعض الحقيقة في

الفكرة السابقة (في نتاجي القصصي حين أعود إليه أجد تنويعاً ظاهراً فيه، ولكنه رغم ذلك يحمل صفات مشتركة تسمه بسمات معينة سواء في الشكل أو المضمون هذه السمات المشتركة هي ما أسميه بمذهبي في القصة)(31).

والعجيلي لا يرى في هذا التنويع خدعة وإن كان كل نتاجه يتمحور حول فكرة واحدة، على العكس فإنه يعتقد بأن تنويعاته ليست مفتعلة، لأنها تغرف من منابع كثيرة في الحياة:

(لقد نشأت في جو البادية الغنية في أحاسيسها والغريبة في تقاليدها وعشت في أجواء المدينة المعقدة ودرست العلم وهويت الأدب كما مارست السياسة سلماً وحرباً وتنقلت في أرجاء العالم الواسعة فتوفر لي من كل ذلك ذخيرة من التجارب والذكريات والأفكار وتفتح به من آفاق الخيال ما أعانني على كتابة قصص متباعدة المرامي والأمكنة والمواضيع)(32).

وثمة من يرى بأن الفن عند العجيلي ليس إلا محاولة دائمة لاستكشاف الحياة وأسرارها، والحياة في عالمه القصصي مفعمة بالغرابة والغموض والتعقيد والتداخل، ويمكن القول بأن المهمة الأساسية التي ندب العجيلي نفسه لأدائها من خلال هذا الفن هي استكمال ما عجز العلم، العاجز والمحدود، عن كشفه: هذه المحدودية، كما تشير قصص العجيلي، لا تعود إلى نقص في تطور العلم وإنما هي جزء لا يتجزأ من طبيعة العلم نفسه العاجز دائماً عن تجاوز العالم المادي الذي لا يمثل إلا وجهاً واحداً للحقيقة، أما الوجوه الأخرى للحقيقة فيطرحها العجيلي في معظم قصصه عبر (سلسلة من الافتراضات المفتوحة للنقاش والتساؤلات المتنوعة القيمة والوظيفة الفكرية وهذا ما يشكل العالم الذهني للعجيلي)(33).

المحور الرئيسي الذي تتشعب عنه مفهومات العجيلي وتصوراته المتنوعة، مفاده أن للعالم المادي امتداد روحي يعمل بطريقة غريبة ويؤثر تأثيراً فعلياً في حياة الناس وليس هناك طريقة ناجعة لرصده ومراقبته وأصعب ما فيه أنه يتدخل مع عمل الظواهر المادية بحيث يصعب الفصل بين تأثيره وتأثير الظواهر المادية: (يمكن دائماً إعطاء تفسيرين موازيين لأحداث الحياة أحدهما التفسير العقلي أو العلمي الظاهري والثاني التفسير الروحي الخوارقي الخفي والإنسان دائماً في حيرة من أمره بشأنهما)(34)، ومن هنا تبدو أكثر قصص العجيلي ولا سيما في المرحلة الأولى كما لو أنها تدريب في المعالجة النفسية ـ الجسدية فهو يركز تركيزاً شديداً على مثل هذه الحالات مؤكداً على أن في النفس قوى خفية، قادرة، لا تحيط بها المعرفة لذا فإنها تضع القارئ دائماً (بين

متوالية من الثنائيات، العلم والروح، الحقيقة والخيال، العلم والخرافة، الحلم والحقيقة، الوهم والواقع، المدينة والبادية..الخ)(35).

ويبدو أن العجيلي كان مضطراً أحياناً، وتحت تأثير المساجلات النقدية، لإعلان موقفه الفكري كأديب وإنسان معاً، فقد رأى بعض النقد الأدبي أن الجانب المأساوي والنظرة المتشائمة إلى الحياة قد شكلت الجوانب الطاغية في تجربته، بل غدت موقفاً فكرياً وخصوصاً في مجموعته الأولى (بنت الساحرة) وإن (اعتدلت بعض الشيء في أعماله اللاحقة)(38).

أما العجيلي فكان يقيم ما يفعله من زاوية أخرى: (أنا متفائل رغم مأساوية أبطالي لأن أبطالي حين يلاقون الموت أو الهزيمة لا يلاقونها يائسين أو مستسلمين، فيهم دوماً كبرياء المنتصر وإحساس الفرد بأن وظيفته لم تنته بعد موته)(39).

لكن النقاد السابقين، وعلى ما يبدو، غير مقتنعين كثيراً بوجهة نظر العجيلي هذه فهم يرون بأنه قد انتفت من مواقف أبطاله القوة الداخلية أو الإرادة أو حتى الكبرياء الذاتية، كبرياء التحمل وعدم الظهور بمظهر الضعف، وحيث وجدت هذه الكبرياء في بعض الأحوال، كما هو (شأن سلمى في (قطرات دم)، كانت مدمرة لأنها جرتها إلى مهاوي الهلاك الذاتي والانتحار)(40).

ويزداد تمسك العجيلي بموقفه الفكري الذي يلخصه بسعيه الدائم، كأديب، لتمجيد الكفاح الإنساني للوصول إلى غايات مثلى، فهو كإنسان يظل حائراً بين أمرين: الأول: ضآلة شأنه كمخلوق بشري لا يشكل سوى ذرة في هذا العالم الهائل والثاني هو الكبرياء التي تدفعه للكفاح والتحدي حتى وإن كانت الهزيمة محتومة: (من تصارع هاتين الحقيقتين.. ضآلة شأن الإنسان وكبريائه المكافحة يتألف موقف أبطال قصصي المتميز وبه تتوضح معالم مذهبي في كتابة القصة)(41).

من جهة أخرى، فإن العجيلي يبدو أكثر تشدداً في موقفه الفني، فرغم أن معظم الأدباء والنقاد مقتنعون بأن القواعد والمعايير الفنية للقصة والرواية ليست شرائع مقدسة ولا يصح أن يكون الأديب عبداً لها مثلما لا يصح إلغاؤها بجرة قلم، رغم هذا فإن العجيلي لم ير في الأزياء الفنية الدارجة سوى موضة زائلة، لهذا فهو شديد الصرامة حيال استخدام اللغة العامية سواء أكان ذلك في الحوار أو في السرد: (حجة من يكتب حواره بالعامية أن عامة الناس تتكلم هكذا في الحياة، لو كان على الكاتب أن يتبع الحياة بحذافيرها لكان عليه أن لا يكتب قصة متخيلة أبداً لأنها لم تقع حقاً، ولا أن يترجم قصة أجنبية إلى العربية لأن حوار القصة يجري في الحياة بلغة أجنبية)(42).

من المؤكد أن للعجيلي مبرراته لكي يدافع، بكل هذا الحماس، عن اللغة الفصحى فبعد أكثر من عشر سنوات يعود مجدداً إلى نفس الموضوع ليبرر لأحد محاوريه الضرورات الواقعية للكتابة بالفصحى، فلهجته المحلية، وهي لهجة فراتية قريبة من لهجات البادية، ستكون غير مفهومة في بقية أرجاء الوطن العربي فيما لو كتب فيها عدا عن الواجب الذي يدعوه لزيادة أواصر التفاهم بين العرب عبر (اللغة التي تكاد أن تكون هذه الأيام الرابط الوحيد بين شعوبهم المتباعدة)(43).

أيضاً ثمة سوء فهم لقضية صدق التعبير وكيفية أدائه، وهكذا يرى العجيلي أن المسألة الحقيقة تكمن في أن الذي يميز بين الفلاح والبدوي والجامعي والطبيب ليس المفردات اللفظية بل المفردات الفكرية: (وأعني بالمفردات الفكرية الصور الفكرية وطريقة تمثل هذه الصور والتعبير عنها بالتشبيهات و الكنايات والمجاز)(44).

وحول اللغة العلمية التي تنتشر في قصصه، يرى العجيلي بأنها من مخلفات الوسط العلمي الذي نشأ وما يزال يعيش فيه كطبيب، وهو لا يتفق مع الانتقادات الموجهة له بالخروج عن الأسلوب المألوف في كتابة القصة باستخدام تعابير هندسية أو كيميائية أو فيزيائية، على العكس فهو يرى بأن (استعمال الألفاظ العلمية يزيد من ثراء اللغة العربية)(45).

ورأي العجيلي في القصة العربية ليس ثابتاً، وليس نهائياً، فهو منذ سنوات طويلة يبدل ويعدل فيه وإن ظل حتى رحيله مقتنعاً بدونية مكانتها العالمية، ففي عام 1965 كان رأيه بأن غالبية ما يكتبه القصاصون العرب مفتقد إلى النضج وإن القصة العربية ما زالت مراهقة ويعزو ذلك لأسباب اقتصادية بحتة، فالأديب العربي يسلخ من عمره سنوات عديدة في محاولات كتابة القصة حتى إذا أتقنها أو كاد واجهته الحياة ومتطلباتها المادية ما يضطره للابتعاد عنها بحثاً عن سبل أسرع وأجدى لتأمين لقمة عيشه.. وهكذا تظل القصة العربية في مراهقة فنية: (إنك قل ما تجد قاصاً استمر في كتابة القصة القصيرة بعد أن تجاوز الخامسة والأربعين)(46).

بعد سنوات، وتحديداً في عام 1973، يبدو العجيلي أكثر تفاؤلاً بالنتاج القصصي المنشور ربما إلى درجة الإعجاب (أجد المرحلة الراهنة مثيرة للإعجاب في قطرنا وفي الوطن العربي، أقرأ في المجلات قصصاً كثيرة وناضجة.. أضحت القصة عند كتاب هذا الجيل أكثر صدقاً منها في محاولات الأجيال السابقة)(47).

في عام 1977 سيعترف العجيلي بعجزه عن إعطاء رأي عام بالقصة العربية لأن (قراءته في السنين الأخيرة أصبحت قليلة في هذا المجال)(48).

أما رأيه بالرواية فيطرحه بوضوح

وبطريقة الـ (ناصح) وربما تحمل بين ثناياها شيئاً من محاولة لتعميم تجربته الخاصة، وقد (لا يعجب هذا بعض الروائيين الجدد)(49)، فهو يرى بأننا ما زلنا، ورغم العديد من الروايات الصادرة، في طور الحماسة غير الناضجة، وهذا الكم لا يشكل لنا تراثاً أو واقعاً: (يجب أن نؤمن بالكتابة وبالإنتاج المستمر، قد يكتب الإنسان عشر روايات تنجح واحدة منها، أنا نفسي لم أكتب الرواية إلا بعد أن صدرت لي خمس مجموعات قصصية، حين كتبت (باسمة بين الدموع) عام 1958 كانت لي سوابق في الكتابة ما مدته عشرون عاماً.. اتباع الموضات هذا أدعى إلى الفشل لأن الموضة سريعة الزوال)(50).

ولا يرى العجيلي مشكلة الرواية في الأدباء فقط.. بل هو أيضاً (يتهم) الجمهور العربي بالدور الأكبر في وجود مثل هذا التقصير لأنه لم يستطع خلق مناخ صالح لظهور روائيين كبار وروايات متفوقة: (في وضعنا الأدبي الذي تفرضه نوعية القارئ العربي، لا يمكن للأديب أن يثبت قدميه في ميدان الأدب إلا بظهور اسمه مستمراً في الصحف التي لا تتسع لأكثر من مقال أو قصيدة أو أقصوصة، أما كتابة الرواية فهي تستلزم من الأديب انصرافاً جدياً ومستمراً يقارب الاحتراف وهو قد يغامر بوقته وجهده وإبداعه الفني إذا كان غير واثق من إمكانية نشر ما يكتبه في هذا المجال لهذا تجد الروائيين عندنا معدودين على الأصابع)(51).

ويلحظ العجيلي فرقاً بين القارئ العربي الذي يهوى قراءة القصة القصيرة وبين القارئ العالمي الذي يهوى قراءة الرواية، ولأن نتاجنا الروائي قليل فإن من الطبيعي أن تتدنى مكانتنا الأدبية على الصعيد العالمي: (القراء العالميون قراء رواية، ولن تجذب أنظارهم القصة القصيرة إلا إذا كانت خارقة، وقد ترجم العديد من قصصنا القصيرة في طبعات المنتخبات ولكنها لم تدخل في الحركة الأدبية العالمية، في حين أن رواية عربية واحدة لو ترجمت إلى لغة رئيسية لكانت قادرة على أن تعطينا في الأدب العالمي اسماً وتضع لنا مكانة وهذا لم يحدث حتى الآن)(52).

بقي القول أن عبد السلام العجيلي من مواليد الرقة عام 1918. درس الابتدائية فيها، وأكمل دراسته في تجهيز حلب ثم انتقل إلى دمشق لدراسة الطب.

عمل العجيلي في الحقل السياسي نائباً عن مدينة الرقة، عام 1947 كما تولى عام 1962 وزارة الخارجية والثقافة والإعلام وشارك كمجاهد في حرب عام 1948 حينما تطوع في فوج اليرموك الثاني بقيادة فوزي القاوقجي.

خلال حياته الإنسانية والأدبية الطويلة، أثمر العجيلي لنا سبع روايات وثلاث عشرة

مجموعة قصصية وتسعة عشر كتاباً في أدب الرحلات والملاحظات السياسية والاجتماعية وديوان يتيم في الشعر. أما خلاصته الإنسانية فيلخصها نزار قباني حين يقول: إنه أروع بدوي عرفته المدينة، وأروع حضري عرفته الصحراء.

لقطات طريفة في حياة العجيلي:

1

تعد قصة نومان أول قصة ينشرها العجيلي وكان ذلك عام 1036 في مجلة الرسالة المصرية التي كان يصدرها الأديب أحمد حسن الزيات ولم تحمل من اسمه سوى الأحرف
الأولى ع.ع.

2

الطريف أن العجيلي تمكن من الفوز في أول مسابقة شعرية تنظمها إذاعة دمشق عام 1945 أما الأطراف فإن عائلته قامت بقطع مصروفه الشهري عنه حالما تناهى إلى أسماعها فوزه بالجائزة.. ربما كان من مبرراتهم أنهم أرسلوه لدراسة الطب وليس للتلهي بالأدب.

3

يعتبر العجيلي أن زواجه كان الحدث الأهم في حياته لأنه ومن خلال الزواج عرف بأنه رجل من عامة الناس.

4

حتى عام 1972 انتحل العجيلي اثنين وعشرين اسماً مستعاراً وهو يفسر ذلك بخشيته على حريته الشخصية من الشهرة كما أن ما يهمه أساساً هو ما يقال وليس من قال.

هوامش

1. مطارحات في فن القول، د. محي الدين صبحي
2. دراسات في أدب العجيلي ـ د. إبراهيم الجرادي
3. مطارحات في فن القول ـ د. محي الدين صبحي
4. القصة القصيرة في سورية ـ د. حسام الخطيب
5. مطارحات في فن القول ـ د. محي الدين صبحي
6. المصدر السابق.
7. المصدر السابق.
8. المصدر السابق.
9. المصدر السابق.
10. المصدر السابق.
11. المصدر السابق.
12. دراسات في أدب العجيلي ـ د. إبراهيم الجرادي.
13. القصة القصيرة في سورية ـ د. حسام الخطيب.
14. مطارحات في فن القول ـ د. محي الدين صبحي.

15- أشياء شخصية - عبد السلام العجيلي
16- المصدر السابق.
17- مطارحات في فن القول - د. محي الدين صبحي
18- المصدر السابق.
19- مجلة تشرين الأسبوعي - العدد 201.
20- مطارحات في فن القول - د. محي الدين صبحي.
21- المصدر السابق.
22- القصة القصيرة في سورية - د. حسام الخطيب.
23- أشياء شخصية - عبد السلام العجيلي.
24- المصدر السابق.
25- القصة القصيرة في سورية - د. حسام الخطيب.
26- المصدر السابق.
27- المصدر السابق.
28- المصدر السابق.
29- أشياء شخصية - عبد السلام العجيلي
30- القصة القصيرة في سورية - د. حسام الخطيب.
31- مطارحات في فن القول - د. محي الدين صبحي.
32- القصة القصيرة في سورية - د. حسام الخطيب.
33- أشياء شخصية - عبد السلام العجيلي.
34- المصدر السابق.
35- مجلة الآداب البيروتية - حوار مع حلمي القاعود.
36- المصدر السابق.
37- أشياء شخصية - عبد السلام العجيلي.
38- ملحق جريدة النهار - حوار مع ياسين رفاعية.
39- الموقف الأدبي - حوار مع صدقي إسماعيل.
40- مجلة الهلال - حوار مع أحمد عطية.
41- مطارحات في فن القول - د. محي الدين صبحي.
42- الموقف الأدبي - حوار مع صدقي إسماعيل.
43- المصدر السابق.
44- القصة القصيرة في سورية - د. حسام الخطيب.
45- المصدر السابق.
46- المصدر السابق.
47- المصدر السابق.
48- المصدر السابق.
49- حوار خاص مع إبراهيم الخليل.
50- أشياء شخصية - عبد السلام العجيلي.
51- المصدر السابق.
52- المصدر السابق..



بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف"

- دراسة سيميائية -

د. بلقاسم دفة

مدخل:

يعد النص السردي (Texte Narratif) من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال السيميائيات "sémiologie" (1). ويحاول علم السرد "narratologie" من حيث هو فرع من علم النص "textologie" إلى ضبط منهجه، وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل (2).

ولعل أبرز تحديد لعلم السرد . فيما أرى . هو مفهوم "ميك بال، Miek Bal"، حيث عد علم السرد علم السردية "narrativité" أو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية (3).

وذهب "ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع:

1 . النص السردي

2 . الحكاية

3 . القصة

والسردية بعدّها نصاً بحسب مفهوم "ميك بال" هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفك شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بعلاقات تربط بين النص السردي " text narratif" والحكاية "Récit" والقصة "Histoire" (4).

وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعات والسيميائيات بخاصة إلى استبدال فكرة الوظيفة "la fonction" بالملفوظ السردي "I'énoncé" والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحياناً بالجدول الإدراجي. وتتصل أحياناً أخرى بالجدول التعاقبي، فتنشأ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقاتها المختلفة (5).

وكان من مبادئ السيميائيات بحسب الوجهة الدياكرونية أن جنحت إلى تحليل القصة، "أي شبكة من العلاقات الدلالية " les rapports sémantiques" الموسعية وهي التي

تشكل تمظهر النص القصصي.

ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية " la structure de surface" والبنية العميقة " la structure profonde" للمسار السردي.

إن النماذج التي سأتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة، أي: تستفز المتلقي.

وسأتناول "قصة يوسف" في القرآن الكريم معتمداً على ما تقدمه علوم اللسان كعلم السيميائيات والسرديات وعلم الأصوات التمفصلي "La Phonétique" لأندري مارتيني "André Martinet".

والنظرية التمفصلية تنظر إلى أي خطاب مهما كان جنسه أو نوعه على أنه نص يقبل التشكل في تمفصلين كبيرين، اصطلح على الأول منها بالتمفصل الأول "Premiére articulation" واصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني " la deuxiéme articulation" (6).

يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات المدلالة " les monðmes significatives" وهي وحدات صوتية تقبل التجزؤ إلى أقل منها، ويدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة، وائتلافها ينتج التمفصل الثاني " la double articulation".

نعتمد على هذه الأفكار كلها، حيث نسعى إلى استثمار المفيد منها في تحليل هذا النص السردي بالتركيز على تمفصلاته النصية، وأوجهها السيميائية ذات الطابع الإيحائي، وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية، أي: العلامات أو الإشارات الدالة التي استثمرت في بناء النظام السردي، وكانت مشحونة بشحنات دلالية.

وفي هذا السياق تشير إلى أن الإجراءات السردية للخطاب السردي تنسجم مع المنطق السردي وروائع الإبداع، وعن طريقها يصل الدارس إلى رصد ملامح الخطاب السردي، غير أن السرد في الخطاب القرآني يختلف عن السرد في الخطاب الأدبي؛ فمصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل على الله . جلت قدرته . وتهدف إلى الكشف عن عقيدة التوحيد للمتلقي، بينما مصدرية السرد في الخطاب السردي الأدبي تنبثق من الذات الإنسانية وأحاسيسها ومشاعرها من خلال صور الإبداع(7). فالقرآن ليس بكتاب قصص، بل كتاب دعوة وتشريع، وإن وردت فيه بعض قصص الأمم السابقة، في سياق الدعوة إلى الإيمان والتوحيد. ومن هنا ينبغي أن يكون النظر إلى القصة القرآنية مختلفاً عن القصة الأدبية، إذ القصة القرآنية ليست للتذوق الأدبي أو للمتعة، بل هي فريدة في طابعها وغايتها وتكوينها (8). إذ الله سبحانه وتعالى . وهو السارد . يتحرك بالمسرود ضمن وعي مسبق،

لا شأن فيه لمنطق المفاجأة، وما يسرده يشير ويوحي إلى وقائع تجسد بسرديتها الموضوع والفكرة المنسجمة مع روح العقيدة الإسلامية.

ويمكن أن ينظر إلى الإشارة أو العلامة "signe" في الخطاب القرآني على أنها هيئة أو نصبة بتعبير "الجاحظ" (9)، إذ هي هيئة ناطقة من دون لغة، ومشيرة من غير حركة جسدية، بل هي علامات دالة على قدرة السارد . الله سبحانه وتعالى ..

ولهذا من الممكن التعامل مع الإشارات "signes" والرموز "symboles" في هذا النص السردي "سورة يوسف بتقسيمه إلى عدة تمفصلات، وتعد هذه بمنزلة حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سيميائية " unites sémiotiques"، نجسدها في الوحدات الآتية:

1 . التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة.
2 . التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة.
3 . التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى.
4 . التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة.
5 . التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر.
6 . التمفصل السادس: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وأخوته.

يتضح من خلال هذه الوحدات السيميائية أن النظام السردي في قصة "يوسف" . عليه السلام . هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، حيث تتحرك شخصيات القصة على مسرح الأحداث بإرادة فاعل هو الله . سبحانه . الذي يجسد الحضور الغيبي، فيعلم مرسله العلم والحكمة، ويقحمه في المجتمع، فيندمج ويقوم برسالته في ظروف صعبة، حتى إذا استنفد القدرة على الفعل تداركته إرادة الله تعالى بنصرته.

ومادامت القصة تحيل على وقائع لها حضورها التاريخي، نحاول في دراستها أن نفيد من النظرية السيميائية التواصلية لرومان جاكوبسون "Roman Jackobson"، إذ هي طرح لساني يقوم على عناصر ستة أساسية للتواصل الكلامي، وأهمها: الرسالة أو الخطاب الذي يشترط فيه أن يكون مستنداً إلى سياق "contexte" وسنن "code" وصلة "contact"، والأهم الوظيفة المرجعية " la fonction référentielle" (10). فهي أساس كل تواصل، وهي تحدد العلاقات بين الرسالة "الخطاب" والشيء، أو الغرض الذي ترجع إليه، وهي أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل، في حين لا تقوم الوظائف

الأخرى إلا على دور ثانوي (11).

الوظيفة المرجعية "la fonction référentille" للقصة:

تذكر بعض المراجع أن أحداث القصة ترجع إلى عهد الهكسوس: "Hyksos" أو الرعاة، وهم قوم غزاة استولوا على مصر حوالي سنة 1700 ق.م، ويطلق عليهم اسم الملوك الرعاة. ويبدو أنهم بدو قدموا من سوريا، وكان غزوهم لمصر مشجعاً للوافدين، ومنها وفادة إبراهيم عليه السلام، وفي هذا السياق فسر نشاط القوافل التجارية التي كانت منها القافلة التي حملت يوسف عليه السلام بعد انتشاله من غيابة الجب. وقد أشارت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن يوسف وفد إلى مصر في عهد "الهكسوس". وما يؤكد هذا أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة "فرعون" في عهد يوسف، بل ذكر كلمة "ملك"، وهو لقب عرف به كل ملك مصري، إضافة إلى هذا أن المؤرخين يرون أن "الهكسوس" حكموا مصر في أسرتين، هما: الخامسة عشرة، والسادسة عشرة، ثم قضي عليهم بقيام الدولة الحديثة التي خلصت مصر من قبضتهم، والتي منها الأسرة الثامنة عشرة التي يرى جل الدارسين أن موسى عليه السلام ظهر في عهدها (12).

ولعل من الأدلة التاريخية على أن يوسف كان في عهد "الهكسوس" بلوغه مرتبة التمكين في مصر والسيطرة على خزانتها، لأن ذلك لا يصل إليه أجنبي في عهد الفراعنة أهل مصر، أما الهكسوس الأجانب فليس بغريب أن يختاروا مشرقياً من بينهم لهذا المنصب، وبخاصة عندما يكون صاحب رسالة ودعوة إلى العقيدة وتوحيد الله، من دون الاعتراف بتعدد الآلهة: ﴿يا صاحبي السجن لأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار. ما تعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بما من سلطان إن الحكمُ إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه وذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون﴾. يوسف 38 . 40. ولو أعلن يوسف رسالته هذه في عهد الفراعنة لعذب وقتل، ولما نصب أميناً على خزائن الأرض: ﴿قال الملك ايتوني به اسْتَخْلِصْه لنفسي فلما كلمه قال إنك اليوم لدينا مكين أمين. قال اجعلني على خزائنِ الأرضِ إني حفيظ عليم. وكذلك مكنا ليوسف في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء﴾. يوسف 54 . 56.

أما المكان الذي حدثت فيه وقائع القصة، فالظاهر أنها تنطلق من عاصمة "الهكسوس"، وتقع في إقليم الشرقية، أقرب أقاليم مصر إلى صحراء سيناء، ومكانها الآن بلدة "صا الحجر"، وهو مكان حيوي مهم للتبادل التجاري، إذ هو الذي سهل للقافلة التي عثرت على يوسف من بيعه إلى وزير الملك المسمى "فوطيفار"، وهو العزيز الذي كان على خزائن مصر في عهد أحد ملوك "الهكسوس" (13).

ولعل اعتماد النظرية التواصلية السيميائية والوظيفة المرجعية والانتباهية والإفهامية التي حددها جاكوبسون (14)، وكذا المعجمية من شأنه أن يبرز الكوامن المتوارية خلف العلامات، إذ القصة صدرت من قبل سارد عليم خبير، يتحرك بالشخصيات على مسرح الحياة ضمن نهج مسطر منذ الأزل، لا شأن فيه لمنطق المصادفة في البناء السردي.

الآليات الدينامية للقصة:

يتركز بناء الحبكة السردية في سورة يوسف . ﷺ . على نظرة عميقة، تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وعلى طبيعة منطق الروابط بين شخصيات القصة، إذ تتعاقب الأحداث على مسرح الحياة، وتتطور المواقف وتنمو شيئاً فشيئاً حتى يبلغ به السارد درجة عالية من الصراع والتوتر، ثم يعود بها في حركة إياب إلى الأخذ بموقف سابق لبنائه، والسير به قدماً في معترك الأحداث السردية من النص، أو الشروع في بلورة موقف سردي آخر، له علاقة محكمة بالموقف العام للوقائع والأحداث المسرودة.

والقصة في عمومها تتأسس على شخصية محورية، وهي شخصية "يوسف ﷺ"، فهو المبشر بالنبوة في منامه، والذي دبرت له مؤامرة وألقي في الجب، وأنقذ، وبيع إلى وزير الملك، وراودته امرأة العزيز عن نفسه، وألصقت به التهمة فسجن، وهو الذي فسر رؤيا صاحبيه في السجن، ورؤيا الملك، وتولى الإشراف على وزارة المال، وكيدَ لأخوته بحجز أخيه الصغير "بنيامين"، ثم كشفه السر لهم، وتعرف الأخوة عليه، وتلقي يعقوب خبر سلامة يوسف، ولقائه بأبويه، وأخوته وتحقق الرؤيا.

فكان بحق الشخصية المحورية في البنية السردية للقصة، أما الشخصيات الأخرى: يعقوب ﷺ، أخوة يوسف الكبار، أخ يوسف الصغير، أفراد القافلة، العزيز، امرأة العزيز، النسوة في المدينة، الشاهد، الفتيان "صاحب السجن"، الملك، فقد قامت بوظائف ثانوية، وأسهمت بدورها في دعم الشخصية المحورية "يوسف" من تنامي الأحداث وتأزمها حتى أصبحت القصة مترابطة، متماسكة، فكانت البداية خطيئة ومعصية، والنهاية اعتراف بالخطيئة، وتوبة ومغفرة، وما بين البداية والنهاية صراع شديد برز في شكل ثنائيات متضادة: الحب والكره، والخير والشر، والشهوة والعفة، واليأس والفرح، والمرض والشفاء. وهي ثنائيات قامت على نظام التضاد، فأعطت للبنية السردية شحنات عاطفية، وثراء لغوياً وعمقاً دلالياً.

ويتدرج مسار الحبكة السردية من حيث الترتيب الزمني من طفولة يوسف . ﷺ . إلى بلوغه أشده حتى رجولته تدرجاً زمنياً طبيعياً، لا تسبق مرحلة متأخرة منه مرحلة متقدمة في

الترتيب الزمني (15)، كما جاءت الأحداث الثانوية نفسها تتدرج منطقياً مع نمو يوسف، فمن الحلم بالنبوة إلى تدبير المؤامرة ضده، إلى إنقاذه وبيعه إلى وزير الملك، إلى غواية امرأة العزيز، إلى إلصاق التهمة به وسجنه، وإنعام الملك عليه بوزارة المال، إلى اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

وقد تتابعت الأحداث في سورة يوسف وفق نظام محكم دقيق، ليس لمجرد القصص، بل جاءت متعاقبة يتلو بعضها بعضاً في حلقات محكمة، تتسم بالوحدة العضوية، حيث تدور حول أبناء الضرائر (16)، وحول المحبة، والكره، والحقد، والشهوة، والعفة، وتفسير الرؤيا، والعقوبة والبراءة (17).

والقصة مع أن بدايتها كانت تتصف بالحوار، يقول الله تعالى: ﴿إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيت أحدَ عشَر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم ليس ساجدين، قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطانَ للإنسان عدوٌ مبينٌ﴾. يوسف 4 . 5، غير أنها تميل إلى السردية الاستعراضية، وتزاوج بينها وبين الحوار في نسج البنى السردية وتشكيلها. فالسارد . الله تعالى . يستهل القصة بعنصر التشويق: ﴿نحن نقصُّ عليكَ أحسنَ القَصَصِ بما أوحينا إليك﴾ يوسف 3، ويصور مبادئه السردية وقد أمسك مباشرة بحبل القصة وبمركزها: ﴿لقد كان ليوسفَ وإخوته آياتٌ للسائلين. إذ قالوا ليوسف وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إن أبان لفي ضلالٍ مبين﴾. يوسف 7 . 8، إذ السارد يروي الحدث، ويخبر عن مضمون؛ فالحوار في سياق الخطاب "أنبأ عنه القرآن على نحو من الموضوعية التامة التي تتوافق مع معطيات التاريخ والكتب السماوية (18).

ففي قصة يوسف . كما عبر القرآن . ﴿آيات للسائلين﴾، فهي علامات دالة بذاته، فيها عبر ومواعظ للمتلقي.

تمفصلات بنية القصة وحقولها الدلالية:

في سورة يوسف إشارات ورموز دالة بسياقها وأحوالها المختلفة على خصائص النص القرآني الخالد، ومعبرة عن عظيم قدرة الخالق السارد للقصة المتكاملة التي اشتملت على كل عناصر القصة الفنية، من بداية ونهاية وشخصيات ومكان وزمان وعقدة وحل. فالقصة فيها بيان لحياة يوسف ومحنته مع أخوته، ومحنته مع امرأة العزيز، ودخوله السجن، ودعوته إلى الله، ثم خروجه من السجن، وتفسيره لرؤيا الملك، واستلامه وزارة المال، ثم مجيء أخوته إلى مصر بسبب القحط، ثم التعرف على أخوته، ثم اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

إن هذه الأحداث بما تتضمنه من علامات سيميائية تتمحور في تمفصلات وحقول دلالية، لكل تمفصل وحداته السيميائية

التي هي بمنزلة نواة أو مركز ينطلق منها نسيج السرد، وقد قسم البحث حسب التمفصلات والحقول الدلالية التي تبينت لنا في ستة تمفصلات أو حقول دلالية، هي كالآتي:

1: الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة:

تعد العلامة السيميائية وحدة رئيسة في نمو الحدث السردي، وفي ربط المتلقي بغايات الخطاب، حيث تتسم القصة بالحيوية والدينامية والإيماء، وأكثر حقل الوحدات السيميائية الدالة في هذا التمفصل: أحد عشر، كوكباً، الشمس، القمر، ساجدين، الشيطان، الإنسان.

يقص السارد "الله سبحانه وتعالى"، فيقول: ﴿إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً والشمسَ والقمرَ رأيتُهم لي ساجدين﴾ يوسف 4.

فالألفاظ: أحد عشر، كوكباً، والشمس، والقمر، وساجدين، كلها وحدات سيميائية متعلقة بالبنية السردية للقصة؛ فـ "أحد عشر": إشارة إلى أخوة يوسف، وهم أحد عشر أخاً، و"الشمس": إشارة إلى أمه أو خالته، لأن بعض الباحثين يقولون: إن "والدته توفيت وما دخلت عليه حال ما كان بمصر" (19). و"القمر": إشارة إلى أبيه يعقوب بن إسحاق عليهما السلام، و"السجود": فعل يشير إلى تواضعهم ودخولهم تحت أمره، وإلى ما سيكون عليه حاله في المستقبل، إذ سيؤتى العلم والحكمة والنبوة والملك، ولذلك نهاه أبوه يعقوب من أن يقص رؤياه على إخوته، لأن الشيطان قد يغريهم فيكيدوا له كيدا: ﴿قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطانَ للإنسان عدو مبين﴾ يوسف 5، وإنما قال يعقوب ذلك، لأنه قد تبين ليوسف من أخوته قبل ذلك حسدا، فقد كان شديد الحب ليوسف وأخيه، فحسده أخوته لهذا السبب، وظهر ذلك ليعقوب بالإمارات الكثيرة، فلما ذكر يوسف عليه السلام هذه الرؤيا وكان تأويلها أن أخوته يخضعون له، فقال: لا تخبرهم برؤياك، فإنهم يعرفون تأويلها فيكيدون لك كيدا (20).

ويبدو من النص أن الاتهام موجه إلى الشيطان وليس إلى الأخوة، وهي أداة سيميائية، فالشيطان هو عدو الإنسان، وهو صانع العلامة، لأن الإنسان والمراد به: إخوة يوسف، وهم أبناء نبي، فما كان لهم أن يقوموا بعمل إجرامي، إلا أن يغريهم الشيطان بمكره بواسطة النفس الأمارة بالسوء.

وتعد هذه العلامات السيميائية عناصر لسانية، قد أدركت دلالتها من خلال السياق وعلاقاتها مع الكلمات والتراكيب الأخرى في النص.

2 ـ الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة:

تتابع الأحداث وتتطور، وتتجدد

المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، ويتعمق الحوار، وتصطدم المصالح والقيم والأفكار، فتتعدد الأدوات السيميائية، والوسائل الإخبارية المشحونة بالدلالة، فيثرى حقل الوحدات الدالة على الكيد والحقد وتدبير المؤامرة ضد يوسف، ومنها: فيكيدوا، اقتلوه، اطرحوه، الجب، السيارةْ، الذئب، القميص، الدلو، الدم، بضاعة، ثمن بخس، مكرهن.

وإذا أمعنا النظر في هذه العلامات الدالة من خلال البنى السردية ندرك أن السارد يحرك شخصيات القصة، ويدفعهم إلى القيام بوظائف سردية، فقد عمل الأخوة برأي أخيهم الأكبر "رأوبين" . كما يظهر من السياق . فاختاروا إلقاء يوسف في "الجب" بدل قتله أو طرحه أرضاً: ﴿إذ قالوا ليوسف وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إنَّ أبانا لفي ضلالٍ مبين. اقتلوا يوسفَ أو اطرحوه أرضاً يخلُ لكم وجهُ أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين. قال قائلٌ منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابت الجب يلتقطه بعضُ السيارة إن كنتم فاعلين﴾. يوسف 8 . 10. فقد أمرهم على ذلك، يقول السارد الله سبحانه: ﴿فلما ذهبُوا بِهِ واجمعُوا أنْ يجعَلوه في غيابتِ الجبِّ﴾ يوسف 15. وكلمة "أرضاً": جاءت نكرة تشير إلى أرض مجهولة بعيدة عن العمران، أو قصية، وهو معنى تنكيرها وإخلائها من الناس (21)، ولذلك قالوا: اطرحوه أرضاً، أي: أبعدوه.

وكلمة "الجب" . التي وردت في موضعين . وهي البئر التي حفرت وتركت من دون بناء، هي نواة السرد القصصي، ومركز النسيج السردي السيميائي؛ فحضورها في بناء القصة ومحورها الإدراجي يؤهلها لأن تكون من الوحدات السيميائية المهمة، فدلالتها تتصل بالارتواء والحياة، فقد احتضن "الجب" يوسف . بقدرة الله تعالى . فكان أمناً وسلاماً عليه.

وتتصل العلامات السيميائية الأخرى، نحو: اقتلوا، اطرحوه، ألقوه، يلتقطه، بالنواة السيميائية "الجب"، فتسهم في إثراء الحقل الدلالي.

أما لفظة "عصبة": فهي تشير إلى المكيدة المدبرة من قبل الأخوة، وهم جماعة، وذلك ما يظهر . كذلك . من إسناد الأفعال إلى ضمير الجمع في: قالوا، اقتلوا، اطرحوه، تكونوا، لا تقتلوا، ألقوه، كنتم، فاعلين.

وكلمة "الذئب": . هي الأخرى . قد احتلت موقعاً حيوياً، وتكررت في ثلاثة مواضيع: ﴿قال إني ليحزُنني أن تذهبوا به وأخافُ أن يأكله الذئبُ وأنتمْ عنه غافلون، قالوا لئنْ أكله الذئبُ ونحن عصبةٌ إنا إذاً لخاسرون﴾. يوسف 13 . 14، و﴿قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركنا يوسفَ عند متاعنا فأكله الذئب﴾ يوسف 17.

وهذه العلامة "الذئب" ترمز إلى المكر

والخداع والخيانة والخبث والكيد والافتراس... وكلها صفات قبيحة تشير إلى الدلالات التي تشتمل عليها كلمة "الذئب".

وتتطور الأحداث وتنمو حتى يبلغ الخطاب السردي حالة تتعقد فيها المواقف، وتتداخل فيها ملابسات الحبكة السردية، فتصير إشارة تحيل إلى إشارة، ورمزاً يومئ إلى رمز، فيفاجأ المتلقي بكلمة "قميص" في قول السارد . الله تبارك وتعالى .: ﴿وجاءوا على قميصِه بدمٍ كذبٍ. قال بل سوَّلت لكم أنفسُكم أمراً. فصبرٌ جميل﴾ يوسف 18.

وفي كلمة "قميصهْ" ضمير عائد على يوسف في الآية، وعليه دم، ووصف الدم بـ "كذب" أي: بدم ذي كذب أو مكذوب (22). والدم إشارة إلى الجريمة المقترفة، وفي القميص ثلاث آيات: حين جاءوا عليه بدم كذب، وحين قد قميصه من دبر، وحين ألقى على وجه أبيه فارتد بصيراً.

والعلامة "قميص" من حيث هي وحدة سيميائية نواة في العمل السردي وردت مرتبطة بالدم، والكذب والفعل الشنيع في البنية السطحية، ودالة على القتل والإجرام في البنية العميقة.

ودلالةُ تَسَرعِ الأخوة في حبك الجريمة أن جاءوا على قميص يوسف بدم كذب لطخوه به في غير إتقان، فكان ظاهر الكذب حتى ليوصف بأنه كذب. فيقول السارد: ﴿وجاءوا أباهم عشاءً يبكونَ قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسفَ عند متاعنا فأكله الذئبُ﴾ يوسف 17.

ويحسبون أنها مكشوفة، ويكاد المريب أن ينطق بالحق، فقالوا: ﴿وما أنتَ بمؤمن لنا ولو كنا صادقين﴾ يوسف 17.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى المدرجة في حقل الوحدات الدالة على كيد الأخوة، نحو: يبكون، سيارة، دلوه، غلام، أسروه بضاعة، ثمن، فتصهر جميعها في الأحداث السردية، وتعمل على تأجيج عاطفة المتلقي واستجابته، وفي تشويقه إلى متابعة أحداث القصة، لأن الأمر يتعلق بكيد الأخوة، وذلك ظلم له وقع أكثر في النفس البشرية.

وتتابع الأحداث، وتتواصل النكبات فما إن تنتهي نكبة حتى تحل أخرى بيوسف، إذ بعد كيد الأخوة يأتي كيد امرأة العزيز "زليخا"، والنسوة في المدينة.

فقد باع أصحاب القافلة يوسف في مصر بدراهم قليلة للتخلص منه خشية أن يدركهم أهله فينتزعونه منهم (23)، وكان الذي اشتراه العزيز "فوطيفار" وزير الملك، الذي كان على خزائن مصر فأرسله إلى بيته وأوصى امرأته "زليخا" به خيراً، فقال لها: ﴿أكرمي مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذَه ولداً﴾ يوسف 21.

وكانت هذه المرأة ترعاه وتحنو عليه وتحبه، ولما بلغ أشده أحست في نفسها ميلاً إليه، فقد رأت بعين الأنثى جمال يوسف، فخفق قلبها، ولما كان هو فتاها ورهين إشارتها هان عليها ما ينتابها من الشوق والهيام، وقد كانت غادة في مقتبل العمر.

وقد ترددت وقتاً في إظهار شعورها نحو يوسف إلى أن استحوذ الضعف الطبيعي على مشاعرها، فانتهزت فرصة وجوده في بيتها يوماً، وأخذت تغريه بمفاتنها ومحاسنها، بعد أن غلَّقت الأبواب، يقول السارد "الله تعالى": ﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبوابَ، وقالتْ هَيْتَ لك﴾ يوسف 23. فأعرض يوسف ونفر منها نفرة الغضوب رافضاً الخيانة والرذيلة: ﴿قال معاذ الله إنهُ ربيَ أحسنَ مثوايَ إنه لا يفلِحُ الظالمون﴾ يوسف 23.

غير أن غريزة السوء التي حركات مشاعر المرأة لم تتركه وحاله، فقد أثرت فيه وجعلته بين فتنة عنيفة تدفع وفضيلة تصد، حتى كاد يستجيب لها، لولا أن رأى برهان ربه: ﴿ولقد همّت به وهمَّ بها لولا أن رأى برهانَ ربهِ كذلكَ لنصرفَ عنه السوءَ والفحشاءَ إنه من عبادنا المُخلصين﴾ يوسف 24.

فقد رأى يوسف آيات ربه، ونور الله الحق فاستضاء به، فلم يطاوع ميل النفس، وامتنع عن المعصية، وانطلق يجري نحو الباب يريد الخروج فلحقت به المرأة وأمسكت بقميصه حتى مزقته، وحين فُتح الباب أدركا سيدها "زوجها" لدى الباب، ومن هنا توترت العلاقات بين الشخصيات في البيت، وتحول من حيث هو علامة محورية في السرد إلى هم وغم، بعد أن كان سكينة وحناناً.

وينسج السارد "الله تعالى" بأسلوب شيق انطلاقاً من العلامة السيميائية "قصص" نسيج القصة التي بلغ فيها توتر العلاقات بين الشخصيات قمته: ﴿واستبقا البابَ وقدّتْ قميصَهُ من دُبُرٍ والفيا سيدّها لدى البابِ﴾ يوسف 25.

ومن هنا تبدو قيمة العلامة السيميائية "قميص" من حيث إنها كونت حضوراً واضحاً في هذه السورة، فقد وردت ثلاث مرات، حيث جاءت نواة محورية في حقل الوحدات السيميائية الدالة على كيد الأخوة، فقد اهتدى يعقوب عليه السلام إلى فك شفرتها فتنبه إلى كيد أبنائه، وادعاءاتهم الكاذبة: ﴿وجاءوا على قميصِهِ بدَمٍ كذبٍ﴾ يوسف 18.

وأرى أن كلمة "قميص" في هذا الموقف . أن تكون من حيث هي وحدة سيميائية . حجة ليوسف لا عليه. فالسارد (الله تعالى) يخبر أن هذه المرأة حاولت بمكرها قلب دلالة الحدث، فبادرت زوجها باتهام يوسف بمحاولة اغتصابها وحرضته على سجنه: ﴿قالتْ ما

جزاءُ من أرادَ بأهلكِ سوءاً إلا أن يُسجنَ أو عذاب أليمٌ﴾ يوسف 25.

ولكن يوسف دفع التهمة عن نفسه، وحضر الجدال شاهداً من أهلها، فحكم قائلاً: إن كان قميصه شق من أمام فقد صدقت في إدعائها، لأن هذا يعني أنه كان مندفعاً نحوها وهي تدافع عن نفسها، وإن كان قميصه شق من خلف، فهذا يعني أنه يحاول الفرار، فقد كذبت في قولها، وهو من الصادقين، فلما رأى العزيز أن قميص يوسف شق من دبر فدلت العلامة على الملاحقة، وقد بانت الحجة للزوج "العزيز" من حيث أن القميص قد من دبر يقول السارد الحكيم: ﴿قال هي راودتني عن نفسي، وشهِدَ شاهدٌ من أهلها إنْ كان قميصُه قدَّ من قُبُلِ فَصَدقتْ وهو من الكاذبين، وإن كان قميصه قدَّ من دُبُرٍ فَكَذبتْ وهو من الصادقين، فلما رأى قميصَهُ قدَّ من دُبُرٍ قال إنه من كيدِكُنَّ إن كيدّكن عظيم يوسفُ أعرِضْ عن هذا واستغفري لذنبِكِ إنك كنتِ من الظالمين﴾ يوسف 26 . 29.

يبدو من النص ميل "العزيز" إلى ستر الفضيحة والعفو، فقال ليوسف: تناس ما حدث لك واكتمه، وقال لامرأته: استغفري الله لذنبك وتوبي إليه عن الإثم الذي اقترفته، إنك من الآثمين، غير أن نبأ حادثة الإغراء سرى إلى جماعة من النسوة في المدينة وتناقلته في مجتمعاتهن، وقد أخبر السارد "الله تبارك وتعالى" عن ذلك قائلاً: ﴿وقالتْ نسوةٌ في المدينةِ امرأة العزيزِ تراوِدُ فتاها عن نفسِهِ قد شَغَفَها حبّاً إنا لنراهَا في ضلالٍ مبينٍ﴾ يوسف 30.

وصل إلى امرأة العزيز اغتياب هؤلاء النسوة، وهنا يقع ما لا يمكن وقوعه إلاَّ في مثل الطبقة الأرستقراطية. ويكشف سياق الخطاب عن مشهد من صنع تلك المرأة "زليخا" الجريئة التي تعرف كيف تواجه نساء طبقتها بمكر كمكرهن وكيد ككيدهن. ﴿فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن، وأعْتَدَتْ لهن متكأ وأتتْ كل واحدةٍ منهنَّ سِكْيناً وقالت اخرج عليهن﴾. يوسف 31. قامت بذلك لتريهن جمالَهُ، وكان بحق آية من آيات الخالق في الحسن والجمال.

وفي هذا الموقف تُبرز العلامة السيميائية "سكين" عن وظيفتها في الخطاب السردي، حيث هي من العلامات المركزية. وهذه العلامة "سكين" تتصل بدلالات، منها: التقطيع والذبح والقتل. وكل هذه الدلالات لها وقع في نفس المتلقي، إذ تحرك عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، فيضحي متقبلاً للخطاب والتفاعل معه. أما البنية الهامشية للعلامة "سكين" فتومئ إلى دلالات، منها: الكره، وحب الانتقام، والقسوة، وكلها . كما يظهر من السياق . صفات كامنة في نفس امرأة العزيز، ولذلك كان أن أقامت للنسوة مأدبة في قصرها . كما يبدو من سياق الخطاب . وندرك من أنهن كن من الطبقة الراقية، فهن اللواتي

يدعين إلى المآدب في القصور، وهن اللواتي يؤخذن بهذه الأدوات الدالة على محاضر التحضر، ويبدو أنهن كن يأكلن، وهن متكئات على الوسائد والحشايا على عادة الشرق في ذلك الزمان، فأعدت لهن هذا المتكأ، وآتت كل واحدة منهن سكيناً تستعمله في الطعام. والظاهر أن استعمال السكاكين في الطعام في ذلك العهد له قيمته في تصوير الترف المادي، وبينما هن منشغلات بتقطيع اللحم أو تقشير الفاكهة، فاجأتهن بيوسف: ﴿فلما رأينَه قلن حاشا لله ما هذا بشراً إن هذا إلا ملكٌ كريم﴾ يوسف 31.

والتعبير بـ ﴿حاشا لله﴾، و﴿إن هذا إلا ملك كريم﴾ فيه دلالات على تسرب شيء من ديانات التوحيد إلى ذلك الزمان.

ويظهر السياق أن المرأة انتصرت على نساء طبقتها، وأنهن لقين من حسن يوسف الإعجاب والدهشة والذهول، فقالت قولة المرأة المنتصرة التي لا تستحي أمام النساء من طبقتها، والتي لا تملك عليهن في هذا الموقف إلا أن تفخر عليهن بأن يوسف في متناول يدها، وهو الخادم في بيتها، وإن خاب تقديرها مرة فلن يخيب مرة أخرى: ﴿قالت فذلكن الذي لُمْتُنَّنِي فيه﴾ يوسف 32.

وقد دفعها رأي النسوة في يوسف لما خرج عليهن على ملاحقته وإجباره على فعل المعصية، ﴿ولئِنْ لم يفعلْ ما أمرهُ ليسجنَنَّ ليكوناً من الصاغرين﴾ يوسف 32. فهو إصرار المرأة وإغراؤها الجديد في ظل التهديد، ويسمع يوسف هذا القول في مجتمع النساء المبهورات المبديات لمفاتنهن في مثل هذه المناسبات. ويفهم من سياق الخطاب أنهن كن مفتونات فاتنات في مواجهته، فإذا هو يتضرع إلى ربه مناجياً ﴿قال ربِّ السجنُ أحبُ إليَّ مما يدعونني إليه﴾ يوسف 33. ولم يقل: "مما تدعوني إليه"، ليكون الخطاب موجهاً للمرأة، فهن جميعاً كن مشتركات في دعوته وإغرائه، سواء بالقول أم باللفتات والإيماءات، وإذا هو يستنجد ربه لأن يصرف عنه محاولاتهن لإيقاعه في حبائلهن مخافة أن يضعف في لحظة من اللحظات أمام إغرائهن الدائم، فيقع في مستنقع الرذيلة، وذلك ما يخشاه عن نفسه، فدعا الله مخلصاً أن ينقذه منه (24): ﴿وإلا تصرف عني كيدَهن أصبُ إليهنَّ وأكنْ من الجاهلين فاستجاب له ربُّه فصرفَ عنُه كيدَهُنَّ إنه هو السميعُ العليم﴾ يوسف 34.

وفي قول "الله تعالى": ﴿ثم بدا لهم من بعدما رأوا الآياتِ ليسجنُنَّهُ حتى حين﴾ يوسف 35. دلالة على براءة يوسف من التهمة، فقد رأى العزيز والنسوة والعلامات الناطقة براءته. ولعل المرأة كانت قد يئست من محاولاتها بعد التهديد، ولعل الأمر . أيضاً . قد زاد شيوعاً في الطبقات الاجتماعية الأخرى، وهنا لابد

أن تحفظ سمعة الأكابر، فهم ليسوا بعاجزين عن سجن فتى بريء، كل ما في الأمر أنه لم يستجب للمعصية، وأن امرأة من الوسط الاجتماعي الأرستقراطي قد فتنت به واشتهرت بحبه، ولاكت الألسن أخبارها في أوساط المدينة، ولذلك رأى العزيز أن يدخله السجن، ليمحو العار، ويوهم الناس أن يوسف معتدٍ خائن، وزوجته بريئة.

وتتنامى الأحداث السردية، وتتطور المواقف، وتتعقد العلاقات بين الشخصيات، فتتوتر وتتأزم، فيدخل يوسف السجن، وينتقل بذلك من حياة اللين إلى حياة القسوة، ويقص السارد الأحداث بدقة: ﴿ودخل معه السجنَ فتيان﴾ يوسف 36.

ويختصر السياق ما كان من أمر يوسف في السجن، وما ظهر من إحسانه وإصلاحه، فوجه إليه الأنظار، وجعله موضع ثقة المساجين، وفيهم الكثيرون ممن ساقهم القدر مثله للعمل في القصر والحاشية، فغضب عليهم في نزوة من النزوات العارضة، فزج بهم في السجن. ويختصر سياق الخطاب كل هذا، ليعرض مشهد يوسف في السجن وإلى جواره فتيان أنسا إليه، فهما يقصان عليه رؤيا رأياها، ويطلبان إليه تفسيرها، لما يتوسمانه فيه من الصلاح والإحسان والعلم (25): ﴿قال أحدهما: إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً تأكلُ الطيرُ منهُ نبئْنا بتأويله إنا نراكَ من المحسنين﴾ يوسف 36.

يبرز النص كلمة "سجن" وهي علامة سيميائية محورية في عمليات السرد، إذ تومئ دلالاتها إلى فقدان الحرية، والطعن في الشرف والقيام بالخطأ، وما إلى ذلك من هذه المعاني التي كان سببها السجن. أما دلالتها الهامشية فترتبط بالأمل والدعوة إلى عبادة الله، ومن هنا فعلامة "السجن" من حيث هي كيان سيميائي قد شحنت بكل الإيحاءات والإيماءات، وكانت أمناً على يوسف، حيث أنعم الله تعالى عليه بنعمة العلم والتأويل.

3 ـ الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى:

ينتقل السرد إلى وصف أحداث جديدة، ومواقف معقدة، فقد دخل يوسف السجن، وكان فاتحة خير له، لأنه ابتعد عن المكر والفتنة، وقد صادف أن دخل معه السجن فتيان من خدم الملك، وهما رئيس السقاة "نبو"، ورئيس الخبازين "ملحب" بتهمة المؤامرة على الملك، وبعد زمن رأى كل منهما رؤيا قصها على يوسف، ﴿فقال أحدُهما إني أراني أعصرُ خمراً، وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً تأكلُ الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾ يوسف 36. وطلب هذان الفتيان من يوسف تأويل الحلمين، وذلك بعد أن لمسا فيه العلم بتفسير الأحلام، وما اتصف به من الصلاح والتقى، فقال لهما يوسف مؤكداً نعمة تفسير

الرؤى، ومعترفاً بنعمة أخرى هي علم الغيبيات بما يوحي الله إليه، ﴿قال لا يأتيكُما طعامٌ تُرْزَقَانِهِ إلاَّ نبأتُكما بتأويله قبلَ أن يأتيَكما ذلكما مما علمني ربي إني تركتُ ملةَ قومٍ لا يؤمنون بالله وهم بالآخرةِ هم كافرون﴾ يوسف 37.

وقد اغتنم يوسف فرصة احترام السجناء له، وإعجابهم به لما ينبئهم من تأويل الأحلام، وما يعلمهم به من أنباء الغيب، فأخذ يكشف لهم عن نفسه، ويدعوهم إلى عبادة الله وتوحيده. وقد أخبر السارد الحكيم عن ذلك، فقال: ﴿واتبعتُ ملةَ آبائي إبراهيمَ وإسحاقَ ويعقوبَ ما كان لنا أن نُشْرِكَ بالله من شيءٍ ذلك من فضلِ اللهِ علينا وعلى الناسِ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يشكرون. يا صاحبَيِ السجنِ أأربابُ متفرقون خيرٌ أمِ اللهُ الواحدُ القهارُ. ما تعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطانٍ إنِ الحكمُ إلا للهِ أمرَ ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدينُ القيِّمُ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يعلمون﴾ يوسف 38 . 40.

لما أتم يوسف عظته لرفيقيه، أخذ يجيبهما عما سألاه من تفسير رؤيتيهما. وهنا تنكشف دلالة الوحدات السيميائية، وتظهر قيمتها في البناء السردي، ذلك أن "الخمر" و"الرأس" و"الخبز" كلها علامات، فقال: ﴿يا صاحِبَيِ السّجنِ أما أحدُكُما فيسقي رَّبُه خمراً، وأما الآخرُ فيُصْلَبُ فتأكلُ الطيرُ من رأسِهِ﴾ يوسف 41. فقد فك يوسف شفرة العلامات السيميائية: الخمر، الرأس، الطير، فأحد السجينين، وهو رئيس السقاة سيفرج عنه، ويظل خادماً للملك كما كان، وأما الثاني، وهو رئيس الخبازين فسيصلب، وتأكل الطير من رأسه، لأنه سيتبين اشتراكه في المؤامرة على حياة الملك. وهكذا كانت العلامة "الخمر" إشارة إلى استمرار العطاء والسقي في قصر الملك، وكانت العلامة "الطير" مؤشراً للهلاك والفناء.

وفي ظل هذه الأحداث والصراع بين الموت والحياة والعدل والظلم، شعر يوسف بمرارة السجن وقساوته، من حيث اتهم وسجن ظلماً، وبدا له أن رئيس السقاة على وشك الخروج من السجن والمثول بين يدي الملك أدلى يوسف برجائه إليه أن يذكر قصته لدى الملك، وما وقع له من ظلم عساه أن يعيد التحقق في أمره، لتظهر له براءته فيرفع عنه ما لحق به من ظلم: ﴿وقال للذي ظنَّ أنّهُ ناجٍ منهما اذكرني عند ربّك﴾ يوسف 42. ولكن فرح رئيس السقاة ومشاغله أنسته أن يذكر يوسف عند الملك، وكان من جراء هذا النسيان أن مكث يوسف في السجن سنين، لا تقل عن ثلاث، يقول السارد "الله تعالى": ﴿فأنساه الشيطانُ ذكرَ ربِّه فلبثَ في السجن بضعَ سنينْ﴾ يوسف 42.

وتشاء الأقدار أن رأى الملك في منامه رؤيا أثارت اضطرابه وأوجس منها خيفة،

فجمع الحكماء والكهنة، وقال لهم: ﴿إني أرى سبعَ بقراتٍ سمانٍ يأكلهنَّ سبعٌ عجافٌ، وسبعَ سنبُلاتٍ خُضْرٍ وأخرَ يابساتٍ يا أيها الملأُ أفْتوني في رؤيايَ إنْ كنتم للرؤيا تَعْبُرُونَ﴾ يوسف 43. وعجز الملأ عن تأويلها، وفي تلك الأثناء تذكر السجين الناجي ـ وكان ساقياً للملك ـ أن يوسف يحسن التأويل، فطلب أن يؤذن له في عرض رؤيا الملك عليه: ﴿وقال الذي نجا منهما وادّكرَ بعد أمةٍ إنا أنَبِّئُكم بتأويلهِ فأرسلونِ، يوسفُ أيها الصديقُ أفتِنا في سبعِ بقراتٍ سمانٍ يأكلْهن سبع عجاف وسبعِ سنبلاتٍ خُضْرٍ وأخَرَ يابساتٍ لَعَلِّي أرجِعُ إلى الناسِ لعلهم يعلمونْ﴾ يوسف 45 ـ 46.

يلحظ أن الوحدات السيميائية في هذا الخطاب هي الرمز سبعة للبقرات السمان، والسبع العجاف، والسبع سنبلات الخضر، والأخر اليابسات.

أخذ يوسف في تفسير رؤيا الملك، وكانت تحمل في مضمونها حلول أزمات وكوارث، فلم يكتف بما تدل عليه الرؤيا من نوائب ستحل بمصر، بل وصف الحلول الناجعة للخروج من الأزمة الخانقة التي ستمر بها البلاد، فها هو يقول لرئيس السقاة: ﴿تَزرعونَ سبعَ سنينَ دأباً فما حصدتُم فذروهُ في سنْبُلهِ إلا قليلاً مما تأكلون. ثم يأتي من بعد ذلك سبعٌ شدادٌ يأكلن ما قدمتم لهنَّ إلا قليلاً مما تحصنون. ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يغاثُ الناسُ وفيه يعصرون﴾. يوسف 47 ـ 49.

نقل رئيس السقاة تفسير الرؤيا إلى الملك، فابتهج بها وعلم أن تأويلها وفك رموزها ينسجم مع رؤياه، مما يدل على عبقرية عقل مفسرها، فأمر باستدعائه ليستوضحه بعض التفاصيل:
﴿وقال الملكُ ائْتوني بِه﴾ يوسف 50. فذهب الرسول إلى يوسف يبلغه رغبة الملك، فلم يتلهف للخروج من السجن، بل أصر على البقاء حتى ترفع عنه التهمة التي ألصقت به ظلماً، وطلب من الرسول أن يرجع إلى الملك ويطلب منه التحقيق في المؤامرة التي حيكت ضده، ويستجوب النسوة اللائي حضرن مأدبة امرأة العزيز وقطعن أيديهن في تلك المأدبة عن أسباب سجنه، ليكن شاهدات في قضيته.

4 ـ الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة:

لقد دخل يوسف السجن بسبب تهمة تخل بالشرف، ولبث في السجن مدة سنوات، فلو خرج بأمر الملك معفواً عنه، لظلت التهمة لاصقة به، لا يستطيع دفعها، لذلك طالب بإعادة التحقيق في التهمة التي وجهت إليه، وأن يخاطر برفض المثول بين يدي الملك حتى ينتهي التحقيق إلى براءته التي يعلمها العزيز، إذ شهد ببراءته من قبل (26): ﴿فلما جاءه الرسولُ قال ارجِعْ إلى

ربِّك فسألهُ ما بالُ النسوةِ اللاتي قَطَّعنَ أَيْدِيهُنَّ إنَّ ربي بكيدهِنَّ عليم﴾. يوسف 50.

يعد هذا الخطاب التفاتاً من يوسف إلى الماضي، والعودة إلى الماضي هي سمة فنية مهمة في الطرح السيميائي، حيث يوصف هذا بالارتداد في العمل السردي، وهو العودة إلى فكرة وردت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لهدف فني، كالربط بين الزمن الماضي والحاضر، وربط أحدهما بالآخر بطريقة فنية لاشك أنه يعطي الخطاب ديناميكية وحركية وتجدداً.

والظاهر أن القارئ "المتلقي" قد شعر بهذه اللفتة الفنية في هذا الخطاب السردي، حيث أعادته إلى حادثة كان فيها يوسف . عليه السلام . متهماً بالاعتداء على شرف امرأة العزيز "زليخا"، ولم ينصفه سيده "العزيز" ولا النسوة المعجبات بجماله، واللائي التزمن الصمت في البداية، وهنا تبرز كلمة "النسوة" في الخطاب باعتبارها وحدة سيميائية، إذ يعتمد يوسف عليهن، فطلب سؤال النسوة، ولم يطلب سؤال امرأة العزيز، لأنه تصور أن هؤلاء النسوة أدنى على قول الحق منها، وأرسل الملك إلى امرأة العزيز وإليهن، ولما مثلن بين يديه: ﴿قال ما خَطْبُكنَّ إذ راودتُن يوسفَ عن نفسِه قلن حاشَ للهِ ما علمنا عليه من سوءٍ﴾ يوسف 51.

والواضح أن ضمير امرأة العزيز استيقظ في هذا الوقت، وما كان منها إلا أن تعترف كما يعترف كل من تحركت فيه دواعي الحق، يقول السارد "الله تعالى" عن لسانها: ﴿قالتِ امرأةُ العزيزِ الآن حَصْحَصَ الحقُّ أنا راودتُهُ عن نفسِه وإنَّه لَمِنَ الصادقين. ذلك ليعلمَ أني لم أَخُنْهُ بالغيبِ وأنَّ اللهَ لا يهدي كيدَ الخائنين﴾ يوسف 51 . 52، ولكنها حتى مع اعترافها بالخطأ والكيد، لا ترد أن تجعل نفسها بدعاً بين الناس، وإنما راحت تلتمس سبب الخطيئة لدى النفس البشرية، وليس في ضعفها، فيعبر القرآن الكريم عن نفسيتها في ذلك الموقف الرهيب: ﴿وما أُبرِّئُ نفسِي إنَّ النفسَ لأَمَارةٌ بالسوءِ إلا ما رحمَ ربِّي ﴿غفورٌ رحيم﴾ يوسف 53. أي: أن من طبائع النفس الإنسانية أن تأمر بالسوء.

وهكذا نجد امرأة العزيز تثور على نفسها الأمارة بالسوء، فتحطم أوامرها. ومن حيث هي وحدة سيميائية في البناء السردي نجدها تتحرك على مساحة الخطاب السردي، حيث برزت على سطحه ودلت على معاني الشجاعة والحق والصراحة. وقد برأ الله يوسف مما كادت له امرأة العزيز، وعلم الناس أنه سجن ظلما، وخروجه من السجن في هذه الحال فإنه خروج البريء المخلص لربه الذي استحق حتى في السجن أن يوصف بلقب الصديق ﴿يوسف أيها الصديق﴾ يوسف 46.

ولما علم الملك ببراءة يوسف، وأعجب بتفسيره للرؤيا، رأى أنه ينبغي الحرص عليه

والانتفاع به: ﴿وقال الملكُ ائتُوني به استخلصْهُ لنفسِي فلما كلَّمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ﴾ يوسف 54. ويفتح الله على يوسف فتحاً مبيناً من خلال حلقات السرد المثيرة، حيث ينقله من الرق إلى السيادة، ومن الحزن إلى الفرح؛ فيعجب به الملك، ويستخلصه لنفسه، ويوليه وزارة المال وأمر الخزائن في مصر.

5 ـ الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر:

وقف الملك على صحة براءة يوسف وعفته مما اتهم به، فازداد ثقة به خصوصاً وقد آنس منه ذكاء وعلماً حين أول رؤياه، والتدبير الذي اقترحه للخروج من الأزمة الاقتصادية التي ستعيشها البلاد "مصر"، ورأى الملك وهو الشامي الأصل أنه يوجد بينه وبين يوسف صلة قربى من حيث الجنس، فهما ليسا مصريين في الأصل. كل ذلك كان له وقع قوي في نفس الملك، فأحبه وقربه إليه، وأرسل إليه رسولاً يبلغه نتيجة التحقيق واعتراف امرأة العزيز ببراءته ورغبة الملك في المثول بين يديه للإنعام عليه فلم يتردد يوسف من تلبية الدعوة، وكلمه بما جعله يزداد به إعجاباً وتعلقاً، حينئذ طمأنه الملك على أنه ذو مكانة وفي أمان، فليس بالفتى الموسوم بالعبودية، إنما هو مكين، وليس هو المتهم بالتهديد بالسجن، إنما هو أمين... ﴿فلما كلمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ﴾ يوسف 54.

وتلك المكانة وهذا الأمان لدى الملك وفي حماه، فماذا قال يوسف؟ لقد طلب ما يرى أنه قادر على تحمله من الأعباء في الأزمة القادمة، التي أول بها رؤيا الملك، وكان قوياً في إدراكه لحاجة الموقف إلى خبرته وأمانته، محتفظاً بكرامته وعزته: ﴿قالَ اجعلني على خزائنِ الأرضِ إنِّي حفيظٌ عليمٌ﴾ يوسف 55.

ولم يكن يوسف يطلب لشخصه وهو يرى إقبال الملك عليه، فيطلب أن يجعله على خزائن الأرض، وإنما كان فطناً ذكياً في اختيار الوقت الملائم الذي يستجاب له فيه الطلب، ليقوم بالواجب في أشد أوقات النكبة، وليكون مسؤولاً على إطعام شعب هو منه وشعوب تجاوره طوال سبع سنوات عجاف.

ويلحظ انتقال السرد في هذا الحقل من الضيق إلى الفرج، ويقف السياق لينبه إلى أن هذا التدبير من الله تعالى، وبمثله قدر ليوسف التمكين في الأرض، ويشير إلى أنه ماض في الطريق، ليعلمه الله من تأويل الأحاديث. ويعقب السياق على هذا الابتداء في تمكين يوسف بما يدل عليه من أن قدرة الله غالبة، وبأنه مالك أمره ﴿وكذلك مكَّنا ليوسفَ في الأرض يتبوأ منها حيثُ يشاءُ﴾ يوسف 56.

وتبرز في هذا التمفصل عدة وحدات

سيميائية لتدل على الملك ومنها: خزائن، بضاعة، الكيل، المتاع، جهاز، السقاية، وعاء، العير، العرش.

وتبرز الوحدة السيميائية "خزائن الأرض" فتسمو على كل الوحدات، فالأرض هيئة ناطقة، تعني أحد كواكب المجموعة الشمسية، أو المعمورة التي يسكنها البشر.

والأرض من حيث هي وحدة سيميائية تومئ بمعاني النماء والعطاء، والتناقص كالحياة والموت والحب والكره، والخطيئة والمغفرة، والتمكين وعدم التمكين، وقد مكن الله ليوسف في الأرض فتولى الإشراف على تخزين الغلال وتوفيرها لسنين القحط والجفاف.

وكانت السنون السبع عجافاً . كما ذكر القرآن . فأصابت مصر ومن حولها، فكانت القوافل التجارية تأتي إلى مصر طلباً للتبادل التجاري، وكان يوسف يشرف بنفسه على تزويد القوافل، ويعقد مع تجارها صفقات، يأخذ منهم ما يعرضون، ويمدهم بما اختزنه من غلال الأرض، وكانت من بين القوافل الوافدة إلى مصر قافلة أخوته: ﴿وجاءَ إخوةُ يوسفَ فدَخَلوا عليه فَعرفَهُمْ وهم له مِنكِرون﴾ يوسف 58.

وصل أخوة يوسف إلى مصر، فرأتهم العيون المرصدة قادمين بعدد يلفت الانتباه، فأخذوهم إلى يوسف وأدخلوه عليه في قصره، فعرفهم بملامحهم وكلامهم وأزيائهم الكنعانية، أما هم فلم يعرفوه، لطول مدة الفرقة، وتغير شكله، يضاف على هذا وجوده على رأس وزارة المال، وتكلمه باللغة المصرية، وتغير اسمه لأن ملك مصر أطلق على يوسف اسم "صفنات فعينع" بمعنى مخلّص العالم.

وهكذا يدفع السارد "الله تعالى" بشخصيات القصة دفعاً لا مجال فيه للمفاجأة، فجاءت الأحداث مثيرة، وتحمل بين طياتها أسراراً ربانية، فقد أنزل يوسف أخوته ضيوفاً عليه، وكال لهم القمح والشعير كيلاً زائداً عن حقهم، وأعطاهم زاداً للطريق، ولم يكشف لهم أمره، حتى يبلغ هدفه، ولما تأهبوا للرحيل قال لهم: ﴿ائتوني بأخٍ لكم من أبيكم ألا ترونَ أني أوفِ الكيلَ وأناَ خيرُ المُنزِلينَ. فإن لم تأتوني بهِ فلا كيلَ لكم عندي ولا تقربونِ﴾ يوسف 59 . 60.

تحتل الوحدة السيميائية "أخ" في هذا الخطاب موقعاً حيوياً، إذ معناها المركزي يوحي إلى أخ يوسف الصغير "بنيامين" وهو شقيقه، وعندما طلب يوسف من أخوته إحضار أخيهم من أبيه، تشاوروا واستقر رأيهم على الاستجابة، وخاطبوه قائلين: ﴿سنُراوِدُ عنهُ أباهُ وإن لفاعِلونَ﴾ يوسف 61.

لأن هذه الرسالة مشفرة، متى نقلت إلى أبيهم أوقعته في استغراب وجعلته يظن أن لهذا الرجل المصري المشرف على خزائن

مصر مغزى في الطلب، وإلا فمن أعلمه أن لهم أخاً من أبيهم؟ وما هي علاقته به؟ فكأن هذه الطلب من يوسف ما هو إلا رسالة مشفرة من يوسف لأبيه، يضاف إلى ذلك تجهيز يوسف أخوته بما يلزمهم في سفرهم وزيادة الكيل. فيعقوب أدرك من هذه الرموز أن ابنه يوسف بمصر دليل أنه قال لأبنائه عند رجوعهم لمصر للمرة الثالثة: ﴿يا بنيَّ اذهبوا فتحسَّسُوُا من يوسفَ وأخيهِ ولا تيأسوُا من رَوُحِ اللهِ﴾ يوسف 87. أما الدلالة الهامشية للفظة "أخ" فتومئ ليوسف . وكذا المتلقي . بالكيد والمكر والمؤامرة.

ولما هم الأخوة بالرحيل أمر يوسف خدمه بأن يدسوا البضاعة التي أحضروها بقصد الاستبدال في أمتعتهم دون أن يشعروا، أراد يوسف بهذا العمل أن يحمِّل أخوته متى عادوا إلى الشام وعرفوا حسن صنيعه أن يحسنوا الظن به ويطمئنوا إليه، ويشجعهم ذلك على الإتيان بالأخ الأصغر: ﴿فلمّا رَجعوا إلى أبيهم قالوا يا أبانا مُنِعَ منا الكيلُ فأرسلِ مَعَنا أخانا نَكْتَلْ وإنا لهُ لحافِظون، قال هل أَمَنُكُمْ عليه إلا كما أَمْنُتكُم على أخيه من قَبْلُ فاللهُ خيرُ حافْظاً وهو أرحمُ الراحمينَ﴾ يوسف 63 . 64.

وافق يعقوب على طلب أبنائه مضطراً، داعياً الله أن يحفظ ابنه. وكان أخوة يوسف يجهلون ما فعل وزير المال من رد بضاعتهم: ﴿ولمّا فتَحوا متاعَهم وجدوا بضاعَتهم ردّتِ إليهم قالوا يا أبانا ما نبغي هذه بضاعتنا رُدّت إلينا ونَمِيرُ أهلنا ونحفَظُ أخانا ونزداد كيلَ بعيرٍ ذلكَ كيلُ يسيرُ﴾ يوسف 65.

نجد لفظة "متاع" من حيث هي وحدة سيميائية تمثل مركز الثقل الدلالي، ومحور العملية السردية، لأنها تحمل رسالة يوسف الرمزية لأبيه، وقد تذرع الأبناء بالبضاعة التي وجدوها في أمتعتهم لاستمالة أبيهم للموافقة على إرسال أخيهم "بنيامين" معهم لجلب المؤن من مصر، وطمأنوه بأنهم سيحرصون على العناية به، وفوق ذلك يزداد قوتهم حمل بعير، فاستجاب لهم غير أنه اشترط عليهم الأخذ منهم عهداً بأن يحافظوا عليه: ﴿قالَ لنْ أرسِلهُ معكمُ حتى تُؤتونِ موثِقاً من الله لتأتُنّنِي بهِ إلا أن يُحاطَ بكمُ فلما آتوُهُ موثِقَهُم قالَ اللهُ على ما نقُولُ وكيلُ﴾ يوسف 66.

وكان يعقوب ﷺ بدافع الشفقة والعطف يوصي أبناءه عند دخولهم مصر بأن يدخلوا من أبواب متفرقة، لئلا يلفتوا الأنظار، وقد يكون في ذلك ما يسوؤهم: ﴿ولمّا دخلوا على يوسفَ آوى إليهِ أخاهُ قالَ إني أنا أخوكَ فلا تَبْتَئِسْ بما كانوا يعملونَ﴾ يوسف 69.

ثم أظهر يوسف رغبته لأخيه في استبقائه عنده، كتمهيد لإحضار والديه إلى مصر، وأن الطريقة التي ارتآها هي نسبة

السرقة إليه، وحجزه ليكون بجانبه وآنساً لوحدته، فقبل بهذه التهمة إرضاء لأخيه، فحفظ السر ولم يبحه لأخوته: ﴿فلمّا جهزهم بِجَهَازِهم جَعَل السِقَايةَ في رَحْلِ أخَيه، ثم أذَّنَ مؤذِّنٌ أيَّتها العيرُ إنَكُم لسَارِقُونَ. قالوا واقبلوا عليهم ماذا تَفقِدون قالوا نَفقِد صُوَاعَ المِلكِ ولِمن جاء بهِ حِمْلُ بعيرٍ وأنا بهِ زعيمُ﴾ يوسف 70 . 72.

يبرز النص السردي . هنا . عن الموقف الجديد الذي صارت إليه القصة حيث تعقدت أحداثها وتشابكت مواقفها، وتأزمت العلاقات بين الشخصيات وتوترت؛ فيوسف يكيد لأخوته، حيث جهزهم بمثل ما جهزهم به في المرة الأولى وزادهم حملاً لأخيه بنيامين، وأخذ بنفسه المكيال الرسمي الذي كانوا يكيلون به، ووضعه بين بضاعة أخيه بنيامين، ولما تفقد أعوان يوسف المكيال فلم يجدوه، فهم لم يكيلوا عندئذ إلا لهؤلاء الأخوة، فلم يترددوا في اتهامهم بسرقة المكيال، فنادى أحد الأعوان: أيها الركب قفوا إنكم سارقون.

وكلمة "السقاية" من حيث هي علامة سيميائية تصبح لغزاً من ألغاز القصة، لا يعلم مفاتيحها إلا السارد (الله تعالى)، ويوسف وأخوه. وهكذا يتحقق كيد يوسف لأخوته وفق إرادة الله تعالى فالشخصيات تقوم بأعمال رتبها الله تعالى منذ الأزل؛ فقد كاد الأخوة ليوسف، وهنا تتدخل إرادة الله ليكيد لأخوته فاتهموا بالسرقة، فأنكروا، واقسموا على براءتهم من السرقة والفساد: ﴿قالوا تاللهِ لقد علمتم ما جئنا لنفسدَ في الأرضِ وما كنّا سارقينَ﴾ يوسف 73.

وبفضل تقنية الكيد نمت أحداث القصة وتقدمت نحو تحدٍ يكشف عن اتهام مباشر، فقد سأل أعوان يوسف الأخوة عن عقوبة من اقترف جريمة السرقة، ولوثوق أبناء يعقوب من براءتهم: ﴿قالوا جزاؤه من وَجِدَ في رحلِهِ فهو جزاؤه كذلكَ نجزي الظالمينْ﴾ يوسف 75.

وصار أمر التفتيش إلى يوسف: ﴿فَبَدَأَ بأوعيتِهِم قَبلَ وِعاءِ أخيهِ، ثم استخرجَها مِن وِعاءِ أخيهِ﴾ يوسف 76.

بدأ يوسف بتفتيش أمتعة أخوته قبل أمتعة أخيه "بنيامين" حتى لا يظهر أن أمر السرقة مدبر وقد بدا للمتلقي أن أخ يوسف سارق بحق، يقول السارد الحكيم: ﴿كذلك كِدَنا ليوسفَ ما كانَ ليأخُذَ أخاهُ في دينِ المَلكِ إلا أن يشاءَ اللهُ﴾ يوسف 76.

وهكذا دبر الله الأمر ليوسف لأنه ما كان في مقدوره أخذ أخيه بموجب شريعة مصر التي تعاقب السارق بعقوبة أخرى، ولكن الله وفقه إلى ترتيب الأسباب ليحفظ أخاه عنده، فيصير رقيقاً لدى صاحب المتاع مدة معينة. وهكذا فإن الله يرفع من يشاء في العلم والحكمة والتدبير كما رفع يوسف: ﴿وفَوقَ كلِّ ذِي علمٍ عليم﴾ يوسف 76. وقد أراد الله تعالى بهذا الموقف أن يظهر صفة من

صفاتهم القبيحة المترسبة في نفوسهم وهي الكذب (27)؛ فقد كذبوا على أبيهم من قبل وزعموا أن يوسف أكله الذئب. وهنا تتصلوا باعتذار يبرئ جماعتهم دون بنيامين، ويطعنه هو ويوسف فقالوا: ﴿إنْ يَسْرِقِ فقْد سَرَقَ أَخٌ لهُ مِنْ قبلُ فَأسَرِّها يوسفَ في نفسِهِ ولم يبديها لهم قالَ أنتمْ شرَّ مكاناً والله أعلم بما تصِفُونَ﴾ يوسف 77.

وتستخدم علامة "أخ" مرة أخرى في هذا الخطاب فتعيد إلى ذهن يوسف الأحداث الماضية، فتوحي إليه بدلالات الكذب والخيانة والكيد الصادرة عن الأخوة، إذ الأمر مرتبط بفتى له أب طاعن في السن وهو متعلق به، فلم ينفعهم ذلك هذه المرة، فراحوا يسترحمون قلب يوسف قائلين: ﴿يا أيُّها العزيزُ إن له أبّاً شيخاً كبيراً فخُذ أحدنا مكَانَهُ إنا نَراكَ مِنَ المُحِسنينَ. قالَ معاذَ اللهِ أن نأخُذ إلا من وجدْنا متاعَنا عِندهُ إنّا إذّاً لظالِمونَ﴾ يوسف 78، 79.

فلما يئس الإخوة من إقناع العزيز "يوسف" اختلوا بأنفسهم وأخذوا يتشاورون في موقفهم مع أبيهم، فانتهى الرأي إلى أخيهم الأكبر "رأوبين" الذي قال: ﴿ألم تعلمُوا أنَ أباكم قد أخذَ عليكمَ موثِقاً من اللهِ ومن قَبلُ ما فرطتم في يوسفَ فلن أبرحَ الأرضَ حتى يأذنَ لِيَ أبي أو يحكم الله لي وهو خيرُ الحاكمينَ ارجعوا إلى أبيكمُ فقولوا يا أبانا إنَ ابنَكَ سَرَقَ وما شَهِدنا إلا بما علِمنا وما كنا للغيبِ حافظين. واسألِ القريةَ التي كنا فيهَا والعير التي أقبلنا فيها وإنا لصادِقونَ﴾ يوسف 80، 82.

تبرز عدة وحدات سيميائية دالة في هذا الخطاب كالعزيز، الإخوة، الأب، يوسف، والقرية، والعير. فالوحدة السيميائية "العزيز" ينطلق منها السرد والحوار بين الشخصيات، فتحتل موقعاً حيوياً في عملية السرد، حيث إن العزيز رأى ما حدث ليوسف مع المرأة "زليخا" والنسوة في المدينة، فعوقب بالسجن ظلماً، وهو في هذا الخطاب يشهد مكر الإخوة، والكيد له ولأخيه.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى كالإخوة والأب ويوسف والقرية والعير، لتبز الموقف الجديد. وتعد العلامتان "القرية" و"العير" حجة ارتكز عليها الأخ الأكبر، ليخبر أباها بما حدث، فهيج الخبر أحزانه وضاعف آلامه لفقد ابنه الثاني، ولم يصدقهم، لأن من عُهِدَ إليه الكذب لا يصدق، ولو تكلم بالصدق، وهو المفجوع بما كادوا ليوسف من قبل، وصرح باتهامهم قائلاً: ﴿بل سولتْ لكم أنفُسُكم أمراً فصبرُ جميلُ عسى الله أن يأتيني بهم جميعا إنهُ هوَ العليمُ الحكيم﴾ يوسف 83.

أعرض يعقوب عن أبنائه، وقد غمره الأسى والحزن، فنكبته بابنه بنيامين ذكرته بنكبته بيوسف، فقال: ﴿يا أسفى على يوسفَ

وابيضَتْ عيناهُ من الحزنِ فهو كظيمُ﴾ يوسف 84.

والعلامتان "ابيضت" و"عيناه" تدلان على حال يعقوب وقد اعتراه الحزن. أما الوحدة السيميائية "يوسف" ـ هنا ـ ذكرت المتلقين "الإخوة" بكيدهم القديم ليوسف، فنشطت مشاعرهم الراكدة، ففوجئوا بتأسف أبيهم على يوسف بدل ابنه الصغير المتهم بالسرقة، وحرك فيهم ذلك عاطفة الغضب، فاحتجوا على أبيهم احتجاجاً غير متأدب قائلين: ﴿تاللهِ تفتأ تذكرُ يوسفَ حتى تكون حَرَضاً أو تكون من الهالكينَ. قالَ إنما اشكوا بثي وحُزني إلى اللهِ وأعلمُ من اللهِ مالا تعلمون﴾ يوسف 85، 86.

والثقة في الله تعالى تحيي الأمل، ولذلك لم يذهب الحزن برجاء يعقوب في عودة ولديه إليه، وهنا يشير الخطاب السردي إلى أن نفس يعقوب قد هدأت، فأمر بنيه بأن يعودوا إلى مصر وينضموا إلى أخيهم الكبير باحثين عن يوسف وأخيه، فقال: ﴿يا بني اذهَبوا فتحَسُوا مِنْ يوسفَ وأخِيهِ ولا تيأسوا من روح الله إنه لا ييأسُ من روحِ اللهِ إلا القومُ الكافِرون﴾ يوسف 87.

استجاب الإخوة لطلب أبيهم في البحث عن يوسف وأخيه، فنظموا رحلة تجارية، ودخلوا على يوسف في ديوانه لاستعطافه في سبيل إخلاء سبيل أخيهم بنيامين، فمهدوا طلبهم بعرض ما هم عليه من بؤس وحرمان حتى يرق قلبه لهم وينالوا مبتغاهم، و: ﴿قالوا يا أيُها العزيزُ مسنَا وأهَلنَا الضُرُ وجئنا ببضاعةٍ مُزجاةٍ فأوفِ لنا الكيلَ وتصدَقْ علينا إنَ الله يجزي المتصدقينَ﴾ يوسف 88.

رأى يوسف أن إخوته قد اشتكوا إليه بشكوى تنم عن رقة الحال، فتأثر من بؤسهم واغتنم الفرصة في سياق بلغت فيه القصة ذروتها، وبلغ السرد غايته، فاعتزم على إظهار نفسه لهم، فذكرهم بما كان لهم من الكيد له والعدوان عليه في الماضي، وفي التفريط في أخيه حاضراً، فقال: ﴿هل علمتُم ما فعلتم بيوسفَ وأخيهِ إذ أنتم جاهلون﴾ يوسف 89.

وتطرح الوحدة السيميائية "يوسف" بإيحاءاتها المعنوية على المتلقين، فتعود الأحداث والذكريات، فأمعنوا فكرهم في مغزى الخطاب، وبدا لهم أنهم أمام علامة تحتاج إلى تحليل، فدققوا في نظرهم، وانتقلوا من دور الإنكار ليوسف إلى دور الشك في أن الذي يخاطبهم هو يوسف، فقالوا له وهم مضطربو الحواس: ﴿أئنك لأنت يوسفُ قال أنا يوسفُ وهذا أخي قد من الله علينا، إنه من يتّقِ ويصبِرْ فإن الله لا يُضيعُ أجرَ المحسنين﴾ يوسف 90.

ما كاد يوسف يتم خطابه حتى تحققوا أنه هو أخوهم المفقود، ثم أرادوا أن ينتحلوا

عذرا يبرئون أنفسهم، ويتخلصون به من عقاب أخيهم، الذي قد يحل بهم، فلم يجدوا ما يعتذرون به إلا الاعتراف: ﴿قالوا تاالله لقد آثرَك الله علينا وإنْ كنا لخاطئين. قال لا تثريبَ عليكمُ اليومَ يغفرُ الله لكمْ وهو أرحمُ الراحمين﴾ يوسف 91، 92.

يجعل السارد "الله سبحانه" من كلمة "يوسف" - من حيث هي وحدة سيميائية مركزية في النظام السيميائي، وشخصية محورية في البناء السردي - قطبا لسانيا متجدداً بسبب المواقف والأحداث، إذ هي حينما استخدمت في الخطاب الاستفهامي: "أئنك لأنت يوسفُ؟" تحولت إلى آية من آيات الله؛ فيوسف الذي دبر له الإخوة مؤامرة، بأن ألقوه في غيابات الجب، وعدوه من الهالكين يكتشفون أخيراً أنه المشرف على خزائن مصر. وطمأن يوسف إخوته، إذ لا لوم عليهم اليوم، ولا تأنيب على أفعالهم، فالله يغفر لهم ويرحمهم وهو أرحم الراحمين. وفي هذا الموقف الرهيب استفسر يوسف عن والده، وعلم أنه قد فقد بصره من شدة حزنه عليه، وكان يفكر في إرسال بشرى له، ليكشف عنه الحزن والأسى.

6ـــ الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وأخوته:

تصل القصة إلى نهايتها، فبعد أن التقى الإخوة وهدأت النفوس، وحلت العقدة، فكر يوسف في أبيه الذي أرهقته نكبات الدهر، فأمرهم بأن يأخذوا قميصه ويلقوه على وجهه، فقال: ﴿اذهبوا بقميصي هذا فألقوهُ على وجهِ أبي يأتِ بصيراً وأتوني بأهلكم أجمعين﴾ يوسف 93. هنا تبرز الوحدة السيميائية "قميص" للمرة الثالثة، فتحتل موقعاً حيوياً في الخطاب السردي، حيث تصبح المؤثر الذي يدخل الفرحة في نفس يعقوب؛ فالقميص الذي جيء به إلى يعقوب وهو ملطخ بدم كذب، والقميص الذي قد من دبر، وأدخل يوسف إلى السجن هو القميص الذي يحمل ريح يوسف بعد فراق طويل ومرير، فحين تجاوزت قافلتهم أرض مصر شعر يعقوب شعوراً خفياً بقرب اجتماعه بيوسف فأخبر أهله بذلك قائلاً: ﴿إني لأجدُ ريحَ يوسفَ لولا أنْ تفندون﴾ يوسف 94.

وما كاد يعقوب يتفوه بقوله هذا أمام أهله وأحفاده حتى بادروا مؤنبين له مقسمين له بالله بأنه لا يزال هائماً في خياله بسبب إفراطه في حبه ليوسف، حيث: ﴿قالوا تاللهِ إنك لفي ضلالِكَ القديم﴾ يوسف 95، وهي صفة رمي بها يعقوب من قبل. كما يخبر السارد "الله تعالى" - على ألسنة أبنائه، إذا قالوا: ﴿إنَّ أبانا لفي ظلالِ مبينٍ﴾. يوسف8، وما كان يعقوب عليه السلام في ظلال مبين، أو هو غير مصيب فيما رآه، فهو النبي الذي يوحى إليه، إذ هو يعلم من الله كما أخبر السارد جلت قدرته عن لسانه: ﴿وأعلمُ من اللهِ

مالا تعلمون﴾ يوسف 86.

ظل يعقوب على هذا الشعور الطيب الممزوج بالأمل والانتظار للقاء ابنه إلى أن جاءه من يحمل القميص. و"القميص" في هذا الخطاب وحدة سيميائية سارة؛ تبشر يعقوب بسلامة يوسف، فحين ألقي على وجهه عاد إليه بصره بإذن الله تعالى: ﴿فلما أن جاء البشيرُ ألقاهُ على وجهه فارتدَّ بصيراً، قال ألم أقل لكم إني أعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون. قالوا يا أبانا استغفرْ لنا ذنوبَنا إنَّا كنَّا خاطئين﴾ يوسف 96 ، 97.

يلحظ أن "القميص" الذي جعل يعقوب حزيناً كظيما، وقد أفقد بصره، يتحول من حيث هو وحده سيميائية نواة في البناء السردي إلى أداة إعجازية يرد الأعمى بصيراً بإذن الله تعالى، وعندئذ أمر يعقوب بنيه بتحضير وسائل السفر تسرعاً وشوقاً للقاء ابنه يوسف، واستعدوا للرحلة هم وأهلوهم جميعاً إلى مصر، ﴿فلما دخلوا على يوسفَ آوى إليه أبويهِ وقال ادخلوا مصرَ إن شاء الله آمين﴾ يوسف 99.

وهكذا تحققت رؤيا يوسف، وتأكدت بشائر النبوة، كما يخبر السارد جلت قدرته، وصدق علم يعقوب، إذ أوتي العلم والتأويل من الله، فقد نهى يوسف بألا يقص رؤياه على أخوته حتى لا يكيدوا له.

وغمر يعقوب وبنيه شعور بجليل ما هيأ الله تعالى لهم على يدي يوسف من التبجيل والتكريم، ﴿ورفعَ أبويْهِ على العرشِ وخرّوا له سُجداً﴾ يوسف 100، وذلك على عادة أهل زمانهم بما يحيون به الرؤساء الحاكمين، فأثار ذلك الموقف الرهيبُ في نفس يوسف ذكرى رؤياه وهو صغير، وقال لأبيه: ﴿يا أبتِ هذا تأويلُ رؤيايَ من قبلُ قد جعلها ربي حقاً وقد أحسن بي إذا أخرَجَني من السجْنِ وجاء بكمْ مِن البدو منْ بعدِ أنْ نزَعَ الشيطان بَيْنِي وبيْنَ أخوتي إن ربي لطيفُ لما يشاءُ إنّهُ هو العليمُ الحكيمُ﴾ يوسف 100.

وبعد أن انتهى يوسف من حديثه في بيان ما أنعم الله عليه فقد أخرجه من غيابات الجب، والسجن، ونجاه من كيد امرأة العزيز والنسوة، وآتاه علماً وحكماً، وجاءه بأبويه من البدو، وهي نعم كثيرة، اتجه إلى ربه شاكراً، فقال: ﴿ربِّ قد أتيتني من الملكِ وعلمتَني من تأويلِ الأحاديثِ، فاطرَ السماواتِ والأرضِ أنتَ وليَّ في الدنيا والآخرةِ، تَوفِني مسلماً ألحقني بالصالحين﴾ يوسف 101.

وتدل بشار النبوة على صدق تأويل الرؤيا، فترتبط بداية القصة بنهايتها، بواسطة تقنيات سردية. وتتأكد وفق سنن كونية ربانية، حيث تتحرك بفاعل منجز "المرسل"، يتحرك بإرادة فاعل كلي "هو الله تعالى" الذي يجسد الحضور والغياب في الوقت نفسه، يعلم مرسله القواعد والمبادئ، ويقحمه في المجتمع، فيقوم بوظيفته، ويضطلع برسالته

في ظروف مختلفة ومتناقضة، حتى إذا استنفد إمكانات الاستجابة تداركه الفاعل الكلي بنصرته ورحمته، إما أن ينزل العقوبات على أعدائه، وإما أن يكشف على كيدهم وادعاءاتهم الكاذبة(28) وقد نصر الله نبيه يوسف عليه السلام،وآتاه العلم والملك.

الخاتمة:

انتهى البحث إلى نتيجة عامة تتمثل في أن مصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل على الله سبحانه وتعالى، وتهدف إلى تحقيق المعانقة للإسلام، وتكشف للمتلقي عن عقيدة التوحيد.

أما باقي النتائج فيمكن أن أعرضها فيما يأتي:

- وردت تمفصلات الخطاب السردي متماسكة منسجمة مع تقنيات القصة القرآنية، ونمو أحداثها، وبنائها السردي.

- جاءت شخصيات القصة وحبكتها السردية، وأبعادها الزمكانية مبرزة السمة الإعجازية اللغوية للخطاب القرآني.

- ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بالصور الحسية والمادية في تطوير أحداث القصة، وفي ربط المتلقي بغايات الرسالة الإلهية، حيث اتسمت القصة بوجه عام بالإيماء والإيحاء والتوصيل.

- البنية السردية في سورة يوسف هي مفاعلة موضوعية، الإطار فيها مرتبط بالحوار والتوصيل، والدعوة إلى التمسك بالقيم والمبادئ التي يدعو إليها الدين القويم.

- اللغة السيميائية تمثل نظاماً علاماتياً متميزاً يعكس أحداث القصة ووقائعها في فترة من حياة يوسف عليه السلام.

- كان للوحدة السيميائية "قميص" حضور في القصة، وفيها ثلاث دلالات: حين جاء الإخوة على قميص يوسف بدم كذب، فكان حجة عليهم؛ فقد فك يعقوب عليه السلام شفرته، وعلم كذب أبنائه وكيدهم لأخيهم. وهذه العلامة ارتبطت بالكذب والفعل الشنيع في البنية السطحية، ودلت على القتل، والإجرام في البنية العميقة. وحين قد قميص يوسف من دبر، فكان حجة له، وحجة على امرأة العزيز؛ ففضحت أمام سيدها "زوجها". ومن ذلك نجد أن هذه الوحدة "قميص" أصبحت أداة أساسية في البناء السردي، فأضحت مؤشراً من مؤشرات البشرى التي دخلت إلى نفس يعقوب. وهكذا استحال "القميص" إلى نواة مركزية، نسجت حولها أحداث القصة، فقد جيء به إلى يعقوب وعليه دم كذب، وهو الذي أدخل يوسف إلى السجن بادعاء كاذب، وهو الذي حمل ريح يوسف إلى أبيه، وألقى على وجهه فارتد بصيراً بإذن الله تعالى.

- برز الوحدة السيميائية "سكين" عن موقعها في قصة يوسف عليه السلام، إذ هي

من منظور دلالي تتصل بمعاني التقطيع، والذبح، والقتل، والدم. وكل هذه المعاني لها أثر في نفس المتلقي، حيث توقظ انتباهه وإحساسه، وتنشط انفعالاته، فيصبح مستعداً لفهم الرسالة والتفاعل معها. أما بنيتها العميقة فتومئ إلى دلالات الحقد، والكره، والقسوة، وحب الانتقام، وكلها صفات سيطرت على نفسية امرأة العزيز، وهي تدعو النسوة إلى حضور مأدبة أقامتها لهن في قصرها.

ـ كشفت العلامة السيميائية "ذئب" عن معان ترمز إلى المكر، والخبث، والخيانة، ومخالفة العهد، والافتراس، وكلها صفات ذميمة اتصف بها إخوة يوسف الكبار؛ فقد أجمعوا أمرهم، ورموه في غيابة الجب رغم أنهم أبناء نبي، فما كان لهم أن ينهجوا سلوك المجرمين، لولا أن أغراهم الشيطان على اقتراف ذلك الفعل الشنيع بفعل الدوافع المركبة في النفس البشرية الأمارة بالسوء.

الهوامش:

1ـ ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة ـ السيميولوجيا ـ ترجمة عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص 23.

2ـ Miek bal, narratologie, paris 1977,p13.

3ـ ينظر المرجع نفسه، ص4.

4ـ المرجع السابق، ص5.

5ـ ينظر: عبد لحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ت)، ص7، وما بعدها.

6ـ ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة ـ السيمولوجيا، ص 65، 66، وما بعدها، وينظر: Andrè martinet, elements de linguistique gènèrale, Armand colin, paris, 1980, p37, 38.

7ـ فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، عند رومان جاكسبون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 66 ، 67.

8ـ ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، 2/ 353.

9ـ الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (د.ت)، 1/ 85.

10ـ فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 67.

11ـ المرجع نفسه، ص 67.

12ـ تمام حسان، البيان في روائع، القرآن، 2/ 354.

13ـ المرجع نفسه، 2/ 355.

14ـ فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 67.

15ـ تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 356.

16ـ يذكر أن يعقوب عليه السلام كان له أربع

زوجات (ليئة، راحيل، بلهة، زلفا) رزق منهن باثني عشر، ومن زوجته (رحيل): يوسف، وبنيامين، ينظر: عفيف عبد الفتاح طبارة، مع الأنبياء، دار العلم للملايين، بيروت ط13، 1984، ص 160، وتمام حسان، لبيان في روائع القرآن، 26/ 356.

17. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 356.

18. أمير عبد العزيز، دراسات في علوم القرآن، دار الشهاب للطباعة والنشر بباتنة، الجزائر، ط2، 1988، ص 129.

19. الرازي التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، 18/ 69، وينظر: أبو حيان، البحر المحيط، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1، 1993، 3/ 28.

20. الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1، 1992، 7/ 150، وتمام حسان، لبيان في روائع القرآن، 2/ 363.

21. أبو حيان، البحر المحيط، 5/ 284.

22. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 1992، م4، ج12/ 1976.

23. المرجع نفسه، ج12/ 1977.

24. المرجع نفسه، ج12/ 1985.

25. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 368، وسيد قطب، في ظلال القرآن ج12/ 1988.

26. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 368، وسيد قطب، في ظلال القرآن ج12/ 2022.

27. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 373.

28. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ص 195.



بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف"

ـ دراسة سيميائية ـ

د. بلقاسم دفة

مدخل:

يعد النص السردي (Texte Narratif) من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال السيميائيات "sémiologie" (1). ويحاول علم السرد "narratologie" من حيث هو فرع من علم النص "textologie" إلى ضبط منهجه، وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل (2).

ولعل أبرز تحديد لعلم السرد . فيما أرى . هو مفهوم "ميك بال، Miek Bal"، حيث عد علم السرد علم السردية "narrativité" أو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية (3).

وذهب "ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع:

1 . النص السردي

2 . الحكاية

3 . القصة

والسردية بعدّها نصاً بحسب مفهوم "ميك بال" هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفك شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بعلاقات تربط بين النص السردي " text narratif" والحكاية "Récit" والقصة "Histoire" (4).

وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعات والسيميائيات بخاصة إلى استبدال فكرة الوظيفة "la fonction" بالملفوظ السردي "l'énoncé" والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحياناً بالجدول الإدراجي. وتتصل أحياناً أخرى بالجدول التعاقبي، فتنشأ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقاتها المختلفة (5).

وكان من مبادئ السيميائيات بحسب الوجهة الدياكرونية أن جنحت إلى تحليل القصة، "أي شبكة من العلاقات الدلالية " les rapports sémantiques" الموسعية وهي التي

تشكل تمظهر النص القصصي.

ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية " la structure de surface" والبنية العميقة " la structure profonde" للمسار السردي.

إن النماذج التي سأتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة، أي: تستفز المتلقي.

وسأتناول "قصة يوسف" في القرآن الكريم معتمداً على ما تقدمه علوم اللسان كعلم السيميائيات والسرديات وعلم الأصوات التمفصلي "La Phonétique" لأندري مارتيني "André Martinet".

والنظرية التمفصلية تنظر إلى أي خطاب مهما كان جنسه أو نوعه على أنه نص يقبل التشكل في تمفصلين كبيرين، اصطلح على الأول منها بالتمفصل الأول "Premiére articulation" واصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني " la deuxiéme articulation" (6).

يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات المدلالة " les monðmes significatives" وهي وحدات صوتية تقبل التجزؤ إلى أقل منها، ويدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة، وائتلافها ينتج التمفصل الثاني " la double articulation".

نعتمد على هذه الأفكار كلها، حيث نسعى إلى استثمار المفيد منها في تحليل هذا النص السردي بالتركيز على تمفصلاته النصية، وأوجهها السيميائية ذات الطابع الإيحائي، وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية، أي: العلامات أو الإشارات الدالة التي استثمرت في بناء النظام السردي، وكانت مشحونة بشحنات دلالية.

وفي هذا السياق تشير إلى أن الإجراءات السردية للخطاب السردي تنسجم مع المنطق السردي وروائع الإبداع، وعن طريقها يصل الدارس إلى رصد ملامح الخطاب السردي، غير أن السرد في الخطاب القرآني يختلف عن السرد في الخطاب الأدبي؛ فمصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل على الله . جلت قدرته . وتهدف إلى الكشف عن عقيدة التوحيد للمتلقي، بينما مصدرية السرد في الخطاب السردي الأدبي تنبثق من الذات الإنسانية وأحاسيسها ومشاعرها من خلال صور الإبداع(7). فالقرآن ليس بكتاب قصص، بل كتاب دعوة وتشريع، وإن وردت فيه بعض قصص الأمم السابقة، في سياق الدعوة إلى الإيمان والتوحيد. ومن هنا ينبغي أن يكون النظر إلى القصة القرآنية مختلفاً عن القصة الأدبية، إذ القصة القرآنية ليست للتذوق الأدبي أو للمتعة، بل هي فريدة في طابعها وغايتها وتكوينها (8). إذ الله سبحانه وتعالى . وهو السارد . يتحرك بالمسرود ضمن وعي مسبق،

لا شأن فيه لمنطق المفاجأة، وما يسرده يشير ويوحي إلى وقائع تجسد بسرديتها الموضوع والفكرة المنسجمة مع روح العقيدة الإسلامية.

ويمكن أن ينظر إلى الإشارة أو العلامة "signe" في الخطاب القرآني على أنها هيئة أو نصبة بتعبير "الجاحظ" (9)، إذ هي هيئة ناطقة من دون لغة، ومشيرة من غير حركة جسدية، بل هي علامات دالة على قدرة السارد . الله سبحانه وتعالى ..

ولهذا من الممكن التعامل مع الإشارات "signes" والرموز "symboles" في هذا النص السردي "سورة يوسف بتقسيمه إلى عدة تمفصلات، وتعد هذه بمنزلة حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سيميائية " unites sémiotiques"، نجسدها في الوحدات الآتية:

1 . التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة.

2 . التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة.

3 . التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى.

4 . التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة.

5 . التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر.

6 . التمفصل السادس: الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وأخوته.

يتضح من خلال هذه الوحدات السيميائية أن النظام السردي في قصة "يوسف" . عليه السلام . هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، حيث تتحرك شخصيات القصة على مسرح الأحداث بإرادة فاعل هو الله . سبحانه . الذي يجسد الحضور الغيبي، فيعلم مرسله العلم والحكمة، ويقحمه في المجتمع، فيندمج ويقوم برسالته في ظروف صعبة، حتى إذا استنفد القدرة على الفعل تداركته إرادة الله تعالى بنصرته.

ومادامت القصة تحيل على وقائع لها حضورها التاريخي، نحاول في دراستها أن نفيد من النظرية السيميائية التواصلية لرومان جاكوبسون "Roman Jackobson"، إذ هي طرح لساني يقوم على عناصر ستة أساسية للتواصل الكلامي، وأهمها: الرسالة أو الخطاب الذي يشترط فيه أن يكون مستنداً إلى سياق "contexte" وسنن "code" وصلة "contact"، والأهم الوظيفة المرجعية " la fonction référentielle" (10). فهي أساس كل تواصل، وهي تحدد العلاقات بين الرسالة "الخطاب" والشيء، أو الغرض الذي ترجع إليه، وهي أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل، في حين لا تقوم الوظائف

الأخرى إلا على دور ثانوي (11).

الوظيفة المرجعية "la fonction référentille" للقصة:

تذكر بعض المراجع أن أحداث القصة ترجع إلى عهد الهكسوس: "Hyksos" أو الرعاة، وهم قوم غزاة استولوا على مصر حوالي سنة 1700 ق.م، ويطلق عليهم اسم الملوك الرعاة. ويبدو أنهم بدو قدموا من سوريا، وكان غزوهم لمصر مشجعاً للوافدين، ومنها وفادة إبراهيم ﷺ، وفي هذا السياق فسر نشاط القوافل التجارية التي كانت منها القافلة التي حملت يوسف ﷺ بعد انتشاله من غيابة الجب. وقد أشارت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن يوسف وفد إلى مصر في عهد "الهكسوس". وما يؤكد هذا أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة "فرعون" في عهد يوسف، بل ذكر كلمة "ملك"، وهو لقب عرف به كل ملك مصري، إضافة إلى هذا أن المؤرخين يرون أن "الهكسوس" حكموا مصر في أسرتين، هما: الخامسة عشرة، والسادسة عشرة، ثم قضي عليهم بقيام الدولة الحديثة التي خلصت مصر من قبضتهم، والتي منها الأسرة الثامنة عشرة التي يرى جل الدارسين أن موسى ﷺ ظهر في عهدها (12).

ولعل من الأدلة التاريخية على أن يوسف كان في عهد "الهكسوس" بلوغه مرتبة التمكين في مصر والسيطرة على خزانتها، لأن ذلك لا يصل إليه أجنبي في عهد الفراعنة أهل مصر، أما الهكسوس الأجانب فليس بغريب أن يختاروا مشرقياً من بينهم لهذا المنصب، وبخاصة عندما يكون صاحب رسالة ودعوة إلى العقيدة وتوحيد الله، من دون الاعتراف بتعدد الآلهة: ﴿يا صاحبي السجن لأرباب متفرقون خير أم الله الواحد القهار. ما تعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بما من سلطان إن الحكمُ إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه وذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون﴾. يوسف 38 . 40. ولو أعلن يوسف رسالته هذه في عهد الفراعنة لعذب وقتل، ولما نصب أميناً على خزائن الأرض: ﴿قال الملك ايتوني به اسْتَخْلِصْه لنفسي فلما كلمه قال إنك اليوم لدينا مكين أمين. قال اجعلني على خزائنِ الأرضِ إني حفيظ عليم. وكذلك مكنا ليوسف في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء﴾. يوسف 54 . 56.

أما المكان الذي حدثت فيه وقائع القصة، فالظاهر أنها تنطلق من عاصمة "الهكسوس"، وتقع في إقليم الشرقية، أقرب أقاليم مصر إلى صحراء سيناء، ومكانها الآن بلدة "صا الحجر"، وهو مكان حيوي مهم للتبادل التجاري، إذ هو الذي سهل للقافلة التي عثرت على يوسف من بيعه إلى وزير الملك المسمى "فوطيفار"، وهو العزيز الذي كان على خزائن مصر في عهد أحد ملوك "الهكسوس" (13).

ولعل اعتماد النظرية التواصلية السيميائية والوظيفة المرجعية والانتباهية والإفهامية التي حددها جاكوبسون (14)، وكذا المعجمية من شأنه أن يبرز الكوامن المتوارية خلف العلامات، إذ القصة صدرت من قبل سارد عليم خبير، يتحرك بالشخصيات على مسرح الحياة ضمن نهج مسطر منذ الأزل، لا شأن فيه لمنطق المصادفة في البناء السردي.

الآليات الدينامية للقصة:

يتركز بناء الحبكة السردية في سورة يوسف . ﷺ . على نظرة عميقة، تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وعلى طبيعة منطق الروابط بين شخصيات القصة، إذ تتعاقب الأحداث على مسرح الحياة، وتتطور المواقف وتنمو شيئاً فشيئاً حتى يبلغ به السارد درجة عالية من الصراع والتوتر، ثم يعود بها في حركة إياب إلى الأخذ بموقف سابق لبنائه، والسير به قدماً في معترك الأحداث السردية من النص، أو الشروع في بلورة موقف سردي آخر، له علاقة محكمة بالموقف العام للوقائع والأحداث المسرودة.

والقصة في عمومها تتأسس على شخصية محورية، وهي شخصية "يوسف ﷺ"، فهو المبشر بالنبوة في منامه، والذي دبرت له مؤامرة وألقي في الجب، وأنقذ، وبيع إلى وزير الملك، وراودته امرأة العزيز عن نفسه، وألصقت به التهمة فسجن، وهو الذي فسر رؤيا صاحبيه في السجن، ورؤيا الملك، وتولى الإشراف على وزارة المال، وكيدَ لأخوته بحجز أخيه الصغير "بنيامين"، ثم كشفه السر لهم، وتعرف الأخوة عليه، وتلقي يعقوب خبر سلامة يوسف، ولقائه بأبويه، وأخوته وتحقق الرؤيا.

فكان بحق الشخصية المحورية في البنية السردية للقصة، أما الشخصيات الأخرى: يعقوب ﷺ، أخوة يوسف الكبار، أخ يوسف الصغير، أفراد القافلة، العزيز، امرأة العزيز، النسوة في المدينة، الشاهد، الفتيان "صاحب السجن"، الملك، فقد قامت بوظائف ثانوية، وأسهمت بدورها في دعم الشخصية المحورية "يوسف" من تنامي الأحداث وتأزمها حتى أصبحت القصة مترابطة، متماسكة، فكانت البداية خطيئة ومعصية، والنهاية اعتراف بالخطيئة، وتوبة ومغفرة، وما بين البداية والنهاية صراع شديد برز في شكل ثنائيات متضادة: الحب والكره، والخير والشر، والشهوة والعفة، واليأس والفرح، والمرض والشفاء. وهي ثنائيات قامت على نظام التضاد، فأعطت للبنية السردية شحنات عاطفية، وثراء لغوياً وعمقاً دلالياً.

ويتدرج مسار الحبكة السردية من حيث الترتيب الزمني من طفولة يوسف . ﷺ . إلى بلوغه أشده حتى رجولته تدرجاً زمنياً طبيعياً، لا تسبق مرحلة متأخرة منه مرحلة متقدمة في

الترتيب الزمني (15)، كما جاءت الأحداث الثانوية نفسها تتدرج منطقياً مع نمو يوسف، فمن الحلم بالنبوة إلى تدبير المؤامرة ضده، إلى إنقاذه وبيعه إلى وزير الملك، إلى غواية امرأة العزيز، إلى إلصاق التهمة به وسجنه، وإنعام الملك عليه بوزارة المال، إلى اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

وقد تتابعت الأحداث في سورة يوسف وفق نظام محكم دقيق، ليس لمجرد القصص، بل جاءت متعاقبة يتلو بعضها بعضاً في حلقات محكمة، تتسم بالوحدة العضوية، حيث تدور حول أبناء الضرائر (16)، وحول المحبة، والكره، والحقد، والشهوة، والعفة، وتفسير الرؤيا، والعقوبة والبراءة (17).

والقصة مع أن بدايتها كانت تتصف بالحوار، يقول الله تعالى: ﴿إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيت أحدَ عشَر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم ليس ساجدين، قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطانَ للإنسان عدوٌ مبينٌ﴾. يوسف 4 . 5، غير أنها تميل إلى السردية الاستعراضية، وتزاوج بينها وبين الحوار في نسج البنى السردية وتشكيلها. فالسارد . الله تعالى . يستهل القصة بعنصر التشويق: ﴿نحن نقصُّ عليكَ أحسنَ القَصَصِ بما أوحينا إليك﴾ يوسف 3، ويصور مبادئه السردية وقد أمسك مباشرة بحبل القصة وبمركزها: ﴿لقد كان ليوسفَ وإخوته آياتٌ للسائلين. إذ قالوا ليوسف وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إن أبان لفي ضلالٍ مبين﴾. يوسف 7 . 8، إذ السارد يروي الحدث، ويخبر عن مضمون؛ فالحوار في سياق الخطاب "أنبأ عنه القرآن على نحو من الموضوعية التامة التي تتوافق مع معطيات التاريخ والكتب السماوية (18).

ففي قصة يوسف . كما عبر القرآن . ﴿آيات للسائلين﴾، فهي علامات دالة بذاته، فيها عبر ومواعظ للمتلقي.

تمفصلات بنية القصة وحقولها الدلالية:

في سورة يوسف إشارات ورموز دالة بسياقها وأحوالها المختلفة على خصائص النص القرآني الخالد، ومعبرة عن عظيم قدرة الخالق السارد للقصة المتكاملة التي اشتملت على كل عناصر القصة الفنية، من بداية ونهاية وشخصيات ومكان وزمان وعقدة وحل. فالقصة فيها بيان لحياة يوسف ومحنته مع أخوته، ومحنته مع امرأة العزيز، ودخوله السجن، ودعوته إلى الله، ثم خروجه من السجن، وتفسيره لرؤيا الملك، واستلامه وزارة المال، ثم مجيء أخوته إلى مصر بسبب القحط، ثم التعرف على أخوته، ثم اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

إن هذه الأحداث بما تتضمنه من علامات سيميائية تتمحور في تمفصلات وحقول دلالية، لكل تمفصل وحداته السيميائية

التي هي بمنزلة نواة أو مركز ينطلق منها نسيج السرد، وقد قسم البحث حسب التمفصلات والحقول الدلالية التي تبينت لنا في ستة تمفصلات أو حقول دلالية، هي كالآتي:

1: الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة:

تعد العلامة السيميائية وحدة رئيسة في نمو الحدث السردي، وفي ربط المتلقي بغايات الخطاب، حيث تتسم القصة بالحيوية والدينامية والإيماء، وأكثر حقل الوحدات السيميائية الدالة في هذا التمفصل: أحد عشر، كوكباً، الشمس، القمر، ساجدين، الشيطان، الإنسان.

يقص السارد "الله سبحانه وتعالى"، فيقول: ﴿إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً والشمسَ والقمرَ رأيتُهم لي ساجدين﴾ يوسف 4.

فالألفاظ: أحد عشر، كوكباً، والشمس، والقمر، وساجدين، كلها وحدات سيميائية متعلقة بالبنية السردية للقصة؛ ف "أحد عشر": إشارة إلى أخوة يوسف، وهم أحد عشر أخاً، و"الشمس": إشارة إلى أمه أو خالته، لأن بعض الباحثين يقولون: إن "والدته توفيت وما دخلت عليه حال ما كان بمصر" (19). و"القمر": إشارة إلى أبيه يعقوب بن إسحاق عليهما السلام، و"السجود": فعل يشير إلى تواضعهم ودخولهم تحت أمره، وإلى ما سيكون عليه حاله في المستقبل، إذ سيؤتى العلم والحكمة والنبوة والملك، ولذلك نهاه أبوه يعقوب من أن يقص رؤياه على إخوته، لأن الشيطان قد يغريهم فيكيدوا له كيدا: ﴿قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطانَ للإنسان عدو مبين﴾ يوسف 5، وإنما قال يعقوب ذلك، لأنه قد تبين ليوسف من أخوته قبل ذلك حسدا، فقد كان شديد الحب ليوسف وأخيه، فحسده أخوته لهذا السبب، وظهر ذلك ليعقوب بالإمارات الكثيرة، فلما ذكر يوسف عليه السلام هذه الرؤيا وكان تأويلها أن أخوته يخضعون له، فقال: لا تخبرهم برؤياك، فإنهم يعرفون تأويلها فيكيدون لك كيدا (20).

ويبدو من النص أن الاتهام موجه إلى الشيطان وليس إلى الأخوة، وهي أداة سيميائية، فالشيطان هو عدو الإنسان، وهو صانع العلامة، لأن الإنسان والمراد به: إخوة يوسف، وهم أبناء نبي، فما كان لهم أن يقوموا بعمل إجرامي، إلا أن يغريهم الشيطان بمكره بواسطة النفس الأمارة بالسوء.

وتعد هذه العلامات السيميائية عناصر لسانية، قد أدركت دلالتها من خلال السياق وعلاقاتها مع الكلمات والتراكيب الأخرى في النص.

2 ـ الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة:

تتابع الأحداث وتتطور، وتتجدد

المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، ويتعمق الحوار، وتصطدم المصالح والقيم والأفكار، فتتعدد الأدوات السيميائية، والوسائل الإخبارية المشحونة بالدلالة، فيثرى حقل الوحدات الدالة على الكيد والحقد وتدبير المؤامرة ضد يوسف، ومنها: فيكيدوا، اقتلوه، اطرحوه، الجب، السيارةْ، الذئب، القميص، الدلو، الدم، بضاعة، ثمن بخس، مكرهن.

وإذا أمعنا النظر في هذه العلامات الدالة من خلال البنى السردية ندرك أن السارد يحرك شخصيات القصة، ويدفعهم إلى القيام بوظائف سردية، فقد عمل الأخوة برأي أخيهم الأكبر "رأوبين" . كما يظهر من السياق . فاختاروا إلقاء يوسف في "الجب" بدل قتله أو طرحه أرضاً: ﴿إذ قالوا ليوسف وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إنَّ أبانا لفي ضلالٍ مبين. اقتلوا يوسفَ أو اطرحوه أرضاً يخلُ لكم وجهُ أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين. قال قائلٌ منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابت الجب يلتقطه بعضُ السيارة إن كنتم فاعلين﴾. يوسف 8 . 10. فقد أمرهم على ذلك، يقول السارد الله سبحانه: ﴿فلما ذهبُوا بِهِ واجمعُوا أنْ يجعَلوه في غيابتِ الجبِّ﴾ يوسف 15. وكلمة "أرضاً": جاءت نكرة تشير إلى أرض مجهولة بعيدة عن العمران، أو قصية، وهو معنى تنكيرها وإخلائها من الناس (21)، ولذلك قالوا: اطرحوه أرضاً، أي: أبعدوه.

وكلمة "الجب" . التي وردت في موضعين . وهي البئر التي حفرت وتركت من دون بناء، هي نواة السرد القصصي، ومركز النسيج السردي السيميائي؛ فحضورها في بناء القصة ومحورها الإدراجي يؤهلها لأن تكون من الوحدات السيميائية المهمة، فدلالتها تتصل بالارتواء والحياة، فقد احتضن "الجب" يوسف . بقدرة الله تعالى . فكان أمناً وسلاماً عليه.

وتتصل العلامات السيميائية الأخرى، نحو: اقتلوا، اطرحوه، ألقوه، يلتقطه، بالنواة السيميائية "الجب"، فتسهم في إثراء الحقل الدلالي.

أما لفظة "عصبة": فهي تشير إلى المكيدة المدبرة من قبل الأخوة، وهم جماعة، وذلك ما يظهر . كذلك . من إسناد الأفعال إلى ضمير الجمع في: قالوا، اقتلوا، اطرحوه، تكونوا، لا تقتلوا، ألقوه، كنتم، فاعلين.

وكلمة "الذئب": . هي الأخرى . قد احتلت موقعاً حيوياً، وتكررت في ثلاثة مواضيع: ﴿قال إني ليحزُنني أن تذهبوا به وأخافُ أن يأكله الذئبُ وأنتمْ عنه غافلون، قالوا لئنْ أكله الذئبُ ونحن عصبةٌ إنا إذاً لخاسرون﴾. يوسف 13 . 14، و﴿قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركنا يوسفَ عند متاعنا فأكله الذئب﴾ يوسف 17.

وهذه العلامة "الذئب" ترمز إلى المكر

والخداع والخيانة والخبث والكيد والافتراس... وكلها صفات قبيحة تشير إلى الدلالات التي تشتمل عليها كلمة "الذئب".

وتتطور الأحداث وتنمو حتى يبلغ الخطاب السردي حالة تتعقد فيها المواقف، وتتداخل فيها ملابسات الحبكة السردية، فتصير إشارة تحيل إلى إشارة، ورمزاً يومئ إلى رمز، فيفاجأ المتلقي بكلمة "قميص" في قول السارد . الله تبارك وتعالى .: ﴿وجاءوا على قميصِه بدمٍ كذبٍ. قال بل سوَّلت لكم أنفسُكم أمراً. فصبرٌ جميل﴾ يوسف 18.

وفي كلمة "قميصهْ" ضمير عائد على يوسف في الآية، وعليه دم، ووصف الدم بـ "كذب" أي: بدم ذي كذب أو مكذوب (22). والدم إشارة إلى الجريمة المقترفة، وفي القميص ثلاث آيات: حين جاءوا عليه بدم كذب، وحين قد قميصه من دبر، وحين ألقى على وجه أبيه فارتد بصيراً.

والعلامة "قميص" من حيث هي وحدة سيميائية نواة في العمل السردي وردت مرتبطة بالدم، والكذب والفعل الشنيع في البنية السطحية، ودالة على القتل والإجرام في البنية العميقة.

ودلالةُ تَسَرعِ الأخوة في حبك الجريمة أن جاءوا على قميص يوسف بدم كذب لطخوه به في غير إتقان، فكان ظاهر الكذب حتى ليوصف بأنه كذب. فيقول السارد: ﴿وجاءوا أباهم عشاءً يبكونَ قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسفَ عند متاعنا فأكله الذئبُ﴾ يوسف 17.

ويحسبون أنها مكشوفة، ويكاد المريب أن ينطق بالحق، فقالوا: ﴿وما أنتَ بمؤمن لنا ولو كنا صادقين﴾ يوسف 17.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى المدرجة في حقل الوحدات الدالة على كيد الأخوة، نحو: يبكون، سيارة، دلوه، غلام، أسروه بضاعة، ثمن، فتصهر جميعها في الأحداث السردية، وتعمل على تأجيج عاطفة المتلقي واستجابته، وفي تشويقه إلى متابعة أحداث القصة، لأن الأمر يتعلق بكيد الأخوة، وذلك ظلم له وقع أكثر في النفس البشرية.

وتتابع الأحداث، وتتواصل النكبات فما إن تنتهي نكبة حتى تحل أخرى بيوسف، إذ بعد كيد الأخوة يأتي كيد امرأة العزيز "زليخا"، والنسوة في المدينة.

فقد باع أصحاب القافلة يوسف في مصر بدراهم قليلة للتخلص منه خشية أن يدركهم أهله فينتزعونه منهم (23)، وكان الذي اشتراه العزيز "فوطيفار" وزير الملك، الذي كان على خزائن مصر فأرسله إلى بيته وأوصى امرأته "زليخا" به خيراً، فقال لها: ﴿أكرمي مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذَه ولداً﴾ يوسف 21.

وكانت هذه المرأة ترعاه وتحنو عليه وتحبه، ولما بلغ أشده أحست في نفسها ميلاً إليه، فقد رأت بعين الأنثى جمال يوسف، فخفق قلبها، ولما كان هو فتاها ورهين إشارتها هان عليها ما ينتابها من الشوق والهيام، وقد كانت غادة في مقتبل العمر.

وقد ترددت وقتاً في إظهار شعورها نحو يوسف إلى أن استحوذ الضعف الطبيعي على مشاعرها، فانتهزت فرصة وجوده في بيتها يوماً، وأخذت تغريه بمفاتنها ومحاسنها، بعد أن غلَّقت الأبواب، يقول السارد "الله تعالى": ﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبوابَ، وقالتْ هَيْتَ لك﴾ يوسف 23. فأعرض يوسف ونفر منها نفرة الغضوب رافضاً الخيانة والرذيلة: ﴿قال معاذ الله إنهُ ربيَ أحسنَ مثوايَ إنه لا يفلِحُ الظالمون﴾ يوسف 23.

غير أن غريزة السوء التي حركات مشاعر المرأة لم تتركه وحاله، فقد أثرت فيه وجعلته بين فتنة عنيفة تدفع وفضيلة تصد، حتى كاد يستجيب لها، لولا أن رأى برهان ربه: ﴿ولقد همّت به وهمَّ بها لولا أن رأى برهانَ ربهِ كذلكَ لنصرفَ عنه السوءَ والفحشاءَ إنه من عبادنا المُخلصين﴾ يوسف 24.

فقد رأى يوسف آيات ربه، ونور الله الحق فاستضاء به، فلم يطاوع ميل النفس، وامتنع عن المعصية، وانطلق يجري نحو الباب يريد الخروج فلحقت به المرأة وأمسكت بقميصه حتى مزقته، وحين فُتح الباب أدركا سيدها "زوجها" لدى الباب، ومن هنا توترت العلاقات بين الشخصيات في البيت، وتحول من حيث هو علامة محورية في السرد إلى هم وغم، بعد أن كان سكينة وحناناً.

وينسج السارد "الله تعالى" بأسلوب شيق انطلاقاً من العلامة السيميائية "قصص" نسيج القصة التي بلغ فيها توتر العلاقات بين الشخصيات قمته: ﴿واستبقا البابَ وقدّتْ قميصَهُ من دُبُرٍ والفيا سيدّها لدى البابِ﴾ يوسف 25.

ومن هنا تبدو قيمة العلامة السيميائية "قميص" من حيث إنها كونت حضوراً واضحاً في هذه السورة، فقد وردت ثلاث مرات، حيث جاءت نواة محورية في حقل الوحدات السيميائية الدالة على كيد الأخوة، فقد اهتدى يعقوب عليه السلام إلى فك شفرتها فتنبه إلى كيد أبنائه، وادعاءاتهم الكاذبة: ﴿وجاءوا على قميصِهِ بدَمٍ كذبٍ﴾ يوسف 18.

وأرى أن كلمة "قميص" في هذا الموقف . أن تكون من حيث هي وحدة سيميائية . حجة ليوسف لا عليه. فالسارد (الله تعالى) يخبر أن هذه المرأة حاولت بمكرها قلب دلالة الحدث، فبادرت زوجها باتهام يوسف بمحاولة اغتصابها وحرضته على سجنه: ﴿قالتْ ما

جزاءُ من أرادَ بأهلكِ سوءاً إلا أن يُسجنَ أو عذاب أليمٌ﴾ يوسف 25.

ولكن يوسف دفع التهمة عن نفسه، وحضر الجدال شاهداً من أهلها، فحكم قائلاً: إن كان قميصه شق من أمام فقد صدقت في إدعائها، لأن هذا يعني أنه كان مندفعاً نحوها وهي تدافع عن نفسها، وإن كان قميصه شق من خلف، فهذا يعني أنه يحاول الفرار، فقد كذبت في قولها، وهو من الصادقين، فلما رأى العزيز أن قميص يوسف شق من دبر فدلت العلامة على الملاحقة، وقد بانت الحجة للزوج "العزيز" من حيث أن القميص قد من دبر يقول السارد الحكيم: ﴿قال هي راودتني عن نفسي، وشهِدَ شاهدٌ من أهلها إنْ كان قميصُه قدَّ من قُبُلِ فَصَدقتْ وهو من الكاذبين، وإن كان قميصه قدَّ من دُبُرٍ فَكَذبتْ وهو من الصادقين، فلما رأى قميصَهُ قدَّ من دُبُرٍ قال إنه من كيدِكُنَّ إن كيدّكن عظيم يوسفُ أعرِضْ عن هذا واستغفري لذنبِكِ إنك كنتِ من الظالمين﴾ يوسف 26 . 29.

يبدو من النص ميل "العزيز" إلى ستر الفضيحة والعفو، فقال ليوسف: تناس ما حدث لك واكتمه، وقال لامرأته: استغفري الله لذنبك وتوبي إليه عن الإثم الذي اقترفته، إنك من الآثمين، غير أن نبأ حادثة الإغراء سرى إلى جماعة من النسوة في المدينة وتناقلته في مجتمعاتهن، وقد أخبر السارد "الله تبارك وتعالى" عن ذلك قائلاً: ﴿وقالتْ نسوةٌ في المدينةِ امرأة العزيزِ تراوِدُ فتاها عن نفسِهِ قد شَغَفَها حبّاً إنا لنراهَا في ضلالٍ مبينٍ﴾ يوسف 30.

وصل إلى امرأة العزيز اغتياب هؤلاء النسوة، وهنا يقع ما لا يمكن وقوعه إلاَّ في مثل الطبقة الأرستقراطية. ويكشف سياق الخطاب عن مشهد من صنع تلك المرأة "زليخا" الجريئة التي تعرف كيف تواجه نساء طبقتها بمكر كمكرهن وكيد ككيدهن. ﴿فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن، وأعْتَدَتْ لهن متكأ وأتتْ كل واحدةٍ منهنَّ سِكْيناً وقالت اخرج عليهن﴾. يوسف 31. قامت بذلك لتريهن جمالَهُ، وكان بحق آية من آيات الخالق في الحسن والجمال.

وفي هذا الموقف تُبرز العلامة السيميائية "سكين" عن وظيفتها في الخطاب السردي، حيث هي من العلامات المركزية. وهذه العلامة "سكين" تتصل بدلالات، منها: التقطيع والذبح والقتل. وكل هذه الدلالات لها وقع في نفس المتلقي، إذ تحرك عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، فيضحي متقبلاً للخطاب والتفاعل معه. أما البنية الهامشية للعلامة "سكين" فتومئ إلى دلالات، منها: الكره، وحب الانتقام، والقسوة، وكلها . كما يظهر من السياق . صفات كامنة في نفس امرأة العزيز، ولذلك كان أن أقامت للنسوة مأدبة في قصرها . كما يبدو من سياق الخطاب . وندرك من أنهن كن من الطبقة الراقية، فهن اللواتي

يدعين إلى المآدب في القصور، وهن اللواتي يؤخذن بهذه الأدوات الدالة على محاضر التحضر، ويبدو أنهن كن يأكلن، وهن متكئات على الوسائد والحشايا على عادة الشرق في ذلك الزمان، فأعدت لهن هذا المتكأ، وآتت كل واحدة منهن سكيناً تستعمله في الطعام. والظاهر أن استعمال السكاكين في الطعام في ذلك العهد له قيمته في تصوير الترف المادي، وبينما هن منشغلات بتقطيع اللحم أو تقشير الفاكهة، فاجأتهن بيوسف: ﴿فلما رأينَه قلن حاشا لله ما هذا بشراً إن هذا إلا ملكٌ كريم﴾ يوسف 31.

والتعبير بـ ﴿حاشا لله﴾، و﴿إن هذا إلا ملك كريم﴾ فيه دلالات على تسرب شيء من ديانات التوحيد إلى ذلك الزمان.

ويظهر السياق أن المرأة انتصرت على نساء طبقتها، وأنهن لقين من حسن يوسف الإعجاب والدهشة والذهول، فقالت قولة المرأة المنتصرة التي لا تستحي أمام النساء من طبقتها، والتي لا تملك عليهن في هذا الموقف إلا أن تفخر عليهن بأن يوسف في متناول يدها، وهو الخادم في بيتها، وإن خاب تقديرها مرة فلن يخيب مرة أخرى: ﴿قالت فذلكن الذي لُمْتُنَّنِي فيه﴾ يوسف 32.

وقد دفعها رأي النسوة في يوسف لما خرج عليهن على ملاحقته وإجباره على فعل المعصية، ﴿ولئِنْ لم يفعلْ ما أمرهُ ليسجنَنَّ ليكوناً من الصاغرين﴾ يوسف 32. فهو إصرار المرأة وإغراؤها الجديد في ظل التهديد، ويسمع يوسف هذا القول في مجتمع النساء المبهورات المبديات لمفاتنهن في مثل هذه المناسبات. ويفهم من سياق الخطاب أنهن كن مفتونات فاتنات في مواجهته، فإذا هو يتضرع إلى ربه مناجياً ﴿قال ربّ السجنُ أحبُ إليَّ مما يدعونني إليه﴾ يوسف 33. ولم يقل: "مما تدعوني إليه"، ليكون الخطاب موجهاً للمرأة، فهن جميعاً كن مشتركات في دعوته وإغرائه، سواء بالقول أم باللفتات والإيماءات، وإذا هو يستنجد ربه لأن يصرف عنه محاولاتهن لإيقاعه في حبائلهن مخافة أن يضعف في لحظة من اللحظات أمام إغرائهن الدائم، فيقع في مستنقع الرذيلة، وذلك ما يخشاه عن نفسه، فدعا الله مخلصاً أن ينقذه منه (24): ﴿وإلا تصرف عني كيدَهن أصبُ إليهنَّ وأكنْ من الجاهلين فاستجاب له ربُّه فصرفَ عنُه كيدَهُنَّ إنه هو السميعُ العليم﴾ يوسف 34.

وفي قول "الله تعالى": ﴿ثم بدا لهم من بعدما رأوا الآياتِ ليسجنُنَّهُ حتى حين﴾ يوسف 35. دلالة على براءة يوسف من التهمة، فقد رأى العزيز والنسوة والعلامات الناطقة براءته. ولعل المرأة كانت قد يئست من محاولاتها بعد التهديد، ولعل الأمر . أيضاً . قد زاد شيوعاً في الطبقات الاجتماعية الأخرى، وهنا لابد

أن تحفظ سمعة الأكابر، فهم ليسوا بعاجزين عن سجن فتى بريء، كل ما في الأمر أنه لم يستجب للمعصية، وأن امرأة من الوسط الاجتماعي الأرستقراطي قد فتنت به واشتهرت بحبه، ولاكت الألسن أخبارها في أوساط المدينة، ولذلك رأى العزيز أن يدخله السجن، ليمحو العار، ويوهم الناس أن يوسف معتدٍ خائن، وزوجته بريئة.

وتتنامى الأحداث السردية، وتتطور المواقف، وتتعقد العلاقات بين الشخصيات، فتتوتر وتتأزم، فيدخل يوسف السجن، وينتقل بذلك من حياة اللين إلى حياة القسوة، ويقص السارد الأحداث بدقة: ﴿ودخل معه السجنَ فتيان﴾ يوسف 36.

ويختصر السياق ما كان من أمر يوسف في السجن، وما ظهر من إحسانه وإصلاحه، فوجه إليه الأنظار، وجعله موضع ثقة المساجين، وفيهم الكثيرون ممن ساقهم القدر مثله للعمل في القصر والحاشية، فغضب عليهم في نزوة من النزوات العارضة، فزج بهم في السجن. ويختصر سياق الخطاب كل هذا، ليعرض مشهد يوسف في السجن وإلى جواره فتيان أنسا إليه، فهما يقصان عليه رؤيا رأياها، ويطلبان إليه تفسيرها، لما يتوسمانه فيه من الصلاح والإحسان والعلم (25): ﴿قال أحدهما: إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً تأكلُ الطيرُ منهُ نبئْنا بتأويله إنا نراكَ من المحسنين﴾ يوسف 36.

يبرز النص كلمة "سجن" وهي علامة سيميائية محورية في عمليات السرد، إذ تومئ دلالاتها إلى فقدان الحرية، والطعن في الشرف والقيام بالخطأ، وما إلى ذلك من هذه المعاني التي كان سببها السجن. أما دلالتها الهامشية فترتبط بالأمل والدعوة إلى عبادة الله، ومن هنا فعلامة "السجن" من حيث هي كيان سيميائي قد شحنت بكل الإيحاءات والإيماءات، وكانت أمناً على يوسف، حيث أنعم الله تعالى عليه بنعمة العلم والتأويل.

3 ـ الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى:

ينتقل السرد إلى وصف أحداث جديدة، ومواقف معقدة، فقد دخل يوسف السجن، وكان فاتحة خير له، لأنه ابتعد عن المكر والفتنة، وقد صادف أن دخل معه السجن فتيان من خدم الملك، وهما رئيس السقاة "نبو"، ورئيس الخبازين "ملحب" بتهمة المؤامرة على الملك، وبعد زمن رأى كل منهما رؤيا قصها على يوسف، ﴿فقال أحدُهما إني أراني أعصرُ خمراً، وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً تأكلُ الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾ يوسف 36. وطلب هذان الفتيان من يوسف تأويل الحلمين، وذلك بعد أن لمسا فيه العلم بتفسير الأحلام، وما اتصف به من الصلاح والتقى، فقال لهما يوسف مؤكداً نعمة تفسير

الرؤى، ومعترفاً بنعمة أخرى هي علم الغيبيات بما يوحي الله إليه، ﴿قال لا يأتيكُما طعامٌ تُرْزَقَانِهِ إلاَّ نبأتُكما بتأويله قبلَ أن يأتيَكما ذلكما مما علمني ربي إني تركتُ ملةَ قومٍ لا يؤمنون بالله وهم بالآخرةِ هم كافرون﴾ يوسف 37.

وقد اغتنم يوسف فرصة احترام السجناء له، وإعجابهم به لما ينبئهم من تأويل الأحلام، وما يعلمهم به من أنباء الغيب، فأخذ يكشف لهم عن نفسه، ويدعوهم إلى عبادة الله وتوحيده. وقد أخبر السارد الحكيم عن ذلك، فقال: ﴿واتبعتُ ملةَ آبائي إبراهيمَ وإسحاقَ ويعقوبَ ما كان لنا أن نُشْرِكَ بالله من شيءٍ ذلك من فضلِ اللهِ علينا وعلى الناسِ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يشكرون. يا صاحبَيِ السجنِ أأربابٌ متفرقون خيرٌ أمِ اللهُ الواحدُ القهارُ. ما تعبدون من دونه إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطانٍ إنِ الحكمُ إلا للهِ أمرَ ألا تعبدوا إلا إياه ذلك الدينُ القيِّمُ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يعلمون﴾ يوسف 38 . 40.

لما أتم يوسف عظته لرفيقيه، أخذ يجيبهما عما سألاه من تفسير رؤيتيهما. وهنا تنكشف دلالة الوحدات السيميائية، وتظهر قيمتها في البناء السردي، ذلك أن "الخمر" و"الرأس" و"الخبز" كلها علامات، فقال: ﴿يا صاحِبَيِ السّجنِ أما أحدُكُما فيسقي رَّبُه خمراً، وأما الآخرُ فيُصْلَبُ فتأكلُ الطيرُ من رأسِهِ﴾ يوسف 41. فقد فك يوسف شفرة العلامات السيميائية: الخمر، الرأس، الطير، فأحد السجينين، وهو رئيس السقاة سيفرج عنه، ويظل خادماً للملك كما كان، وأما الثاني، وهو رئيس الخبازين فسيصلب، وتأكل الطير من رأسه، لأنه سيتبين اشتراكه في المؤامرة على حياة الملك. وهكذا كانت العلامة "الخمر" إشارة إلى استمرار العطاء والسقي في قصر الملك، وكانت العلامة "الطير" مؤشراً للهلاك والفناء.

وفي ظل هذه الأحداث والصراع بين الموت والحياة والعدل والظلم، شعر يوسف بمرارة السجن وقساوته، من حيث اتهم وسجن ظلماً، وبدا له أن رئيس السقاة على وشك الخروج من السجن والمثول بين يدي الملك أدلى يوسف برجائه إليه أن يذكر قصته لدى الملك، وما وقع له من ظلم عساه أن يعيد التحقق في أمره، لتظهر له براءته فيرفع عنه ما لحق به من ظلم: ﴿وقال للذي ظنَّ أنّهُ ناجٍ منهما اذكرني عند ربّك﴾ يوسف 42. ولكن فرح رئيس السقاة ومشاغله أنسته أن يذكر يوسف عند الملك، وكان من جراء هذا النسيان أن مكث يوسف في السجن سنين، لا تقل عن ثلاث، يقول السارد "الله تعالى": ﴿فأنساه الشيطانُ ذكرَ ربِّه فلبثَ في السجن بضعَ سنينْ﴾ يوسف 42.

وتشاء الأقدار أن رأى الملك في منامه رؤيا أثارت اضطرابه وأوجس منها خيفة،

فجمع الحكماء والكهنة، وقال لهم: ﴿إني أرى سبعَ بقراتٍ سمانٍ يأكلهنَّ سبعٌ عجافٌ، وسبعَ سنبُلاتٍ خُضْرٍ وأخرَ يابساتٍ يا أيها الملأُ أفْتوني في رؤيايَ إنْ كنتم للرؤيا تَعْبُرُونَ﴾ يوسف 43. وعجز الملأ عن تأويلها، وفي تلك الأثناء تذكر السجين الناجي . وكان ساقياً للملك . أن يوسف يحسن التأويل، فطلب أن يؤذن له في عرض رؤيا الملك عليه: ﴿وقال الذي نجا منهما وادّكرَ بعد أمةٍ إنا أنَبِّئُكم بتأويلهِ فأرسلونِ، يوسفُ أيها الصديقُ أفتِنا في سبعِ بقراتٍ سمانٍ يأكلْهن سبع عجاف وسبعِ سنبلاتٍ خُضْرٍ وأخَرَ يابساتٍ لَعَلِّي أرجِعُ إلى الناسِ لعلهم يعلمونْ﴾ يوسف 45 . 46.

يلحظ أن الوحدات السيميائية في هذا الخطاب هي الرمز سبعة للبقرات السمان، والسبع العجاف، والسبع سنبلات الخضر، والأخر اليابسات.

أخذ يوسف في تفسير رؤيا الملك، وكانت تحمل في مضمونها حلول أزمات وكوارث، فلم يكتف بما تدل عليه الرؤيا من نوائب ستحل بمصر، بل وصف الحلول الناجعة للخروج من الأزمة الخانقة التي ستمر بها البلاد، فها هو يقول لرئيس السقاة: ﴿تَزرعونَ سبعَ سنينَ دأباً فما حصدتُم فذروهُ في سنْبُلِهِ إلا قليلاً مما تأكلون. ثم يأتي من بعد ذلك سبعٌ شدادٌ يأكلن ما قدمتم لهنَّ إلا قليلاً مما تحصنون. ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يغاثُ الناسُ وفيه يعصرون﴾. يوسف 47 . 49.

نقل رئيس السقاة تفسير الرؤيا إلى الملك، فابتهج بها وعلم أن تأويلها وفك رموزها ينسجم مع رؤياه، مما يدل على عبقرية عقل مفسرها، فأمر باستدعائه ليستوضحه بعض التفاصيل: ﴿وقال الملكُ ائْتوني بِه﴾ يوسف 50. فذهب الرسول إلى يوسف يبلغه رغبة الملك، فلم يتلهف للخروج من السجن، بل أصر على البقاء حتى ترفع عنه التهمة التي ألصقت به ظلماً، وطلب من الرسول أن يرجع إلى الملك ويطلب منه التحقيق في المؤامرة التي حيكت ضده، ويستجوب النسوة اللائي حضرن مأدبة امرأة العزيز وقطعن أيديهن في تلك المأدبة عن أسباب سجنه، ليكن شاهدات في قضيته.

4 . الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة:

لقد دخل يوسف السجن بسبب تهمة تخل بالشرف، ولبث في السجن مدة سنوات، فلو خرج بأمر الملك معفواً عنه، لظلت التهمة لاصقة به، لا يستطيع دفعها، لذلك طالب بإعادة التحقيق في التهمة التي وجهت إليه، وأن يخاطر برفض المثول بين يدي الملك حتى ينتهي التحقيق إلى براءته التي يعلمها العزيز، إذ شهد ببراءته من قبل (26): ﴿فلما جاءه الرسولُ قال ارجِعْ إلى

ربِّك فسألهُ ما بالُ النسوةِ اللاتي قَطَّعنَ أَيْدِيهُنَّ إنَّ ربي بكيدهِنَّ عليم﴾. يوسف 50.

يعد هذا الخطاب التفاتاً من يوسف إلى الماضي، والعودة إلى الماضي هي سمة فنية مهمة في الطرح السيميائي، حيث يوصف هذا بالارتداد في العمل السردي، وهو العودة إلى فكرة وردت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لهدف فني، كالربط بين الزمن الماضي والحاضر، وربط أحدهما بالآخر بطريقة فنية لاشك أنه يعطي الخطاب ديناميكية وحركية وتجدداً.

والظاهر أن القارئ "المتلقي" قد شعر بهذه اللفتة الفنية في هذا الخطاب السردي، حيث أعادته إلى حادثة كان فيها يوسف . عليه السلام . متهماً بالاعتداء على شرف امرأة العزيز "زليخا"، ولم ينصفه سيده "العزيز" ولا النسوة المعجبات بجماله، واللائي التزمن الصمت في البداية، وهنا تبرز كلمة "النسوة" في الخطاب باعتبارها وحدة سيميائية، إذ يعتمد يوسف عليهن، فطلب سؤال النسوة، ولم يطلب سؤال امرأة العزيز، لأنه تصور أن هؤلاء النسوة أدنى على قول الحق منها، وأرسل الملك إلى امرأة العزيز واليهن، ولما مثلن بين يديه: ﴿قال ما خَطْبُكنَّ إذ راودتُن يوسفَ عن نفسِه قلن حاشَ للهِ ما علمنا عليه من سوءٍ﴾ يوسف 51.

والواضح أن ضمير امرأة العزيز استيقظ في هذا الوقت، وما كان منها إلا أن تعترف كما يعترف كل من تحركت فيه دواعي الحق، يقول السارد "الله تعالى" عن لسانها: ﴿قالتِ امرأةُ العزيزِ الآن حَصْحَصَ الحقُّ أنا راودتُهُ عن نفسِه وإنَّه لَمِنَ الصادقين. ذلك ليعلمَ أني لم أَخُنْهُ بالغيبِ وأنَّ اللهَ لا يهدي كيدَ الخائنين﴾ يوسف 51 . 52، ولكنها حتى مع اعترافها بالخطأ والكيد، لا ترد أن تجعل نفسها بدعاً بين الناس، وإنما راحت تلتمس سبب الخطيئة لدى النفس البشرية، وليس في ضعفها، فيعبر القرآن الكريم عن نفسيتها في ذلك الموقف الرهيب: ﴿وما أُبرِّئُ نفسِي إنَّ النفسَ لأَمَارةٌ بالسوءِ إلا ما رحمَ ربِّي ﴿غفورٌ رحيم﴾ يوسف 53. أي: أن من طبائع النفس الإنسانية أن تأمر بالسوء.

وهكذا نجد امرأة العزيز تثور على نفسها الأمارة بالسوء، فتحطم أوامرها. ومن حيث هي وحدة سيميائية في البناء السردي نجدها تتحرك على مساحة الخطاب السردي، حيث برزت على سطحه ودلت على معاني الشجاعة والحق والصراحة. وقد برأ الله يوسف مما كادت له امرأة العزيز، وعلم الناس أنه سجن ظلما، وخروجه من السجن في هذه الحال فإنه خروج البريء المخلص لربه الذي استحق حتى في السجن أن يوصف بلقب الصديق ﴿يوسف أيها الصديق﴾ يوسف 46.

ولما علم الملك ببراءة يوسف، وأعجب بتفسيره للرؤيا، رأى أنه ينبغي الحرص عليه

والانتفاع به: ﴿وقال الملكُ ائتُوني به استخلصْهُ لنفسِي فلما كلَّمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ﴾ يوسف 54. ويفتح الله على يوسف فتحاً مبيناً من خلال حلقات السرد المثيرة، حيث ينقله من الرق إلى السيادة، ومن الحزن إلى الفرح؛ فيعجب به الملك، ويستخلصه لنفسه، ويوليه وزارة المال وأمر الخزائن في مصر.

5 ـ الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر:

وقف الملك على صحة براءة يوسف وعفته مما اتهم به، فازداد ثقة به خصوصاً وقد آنس منه ذكاء وعلماً حين أول رؤياه، والتدبير الذي اقترحه للخروج من الأزمة الاقتصادية التي ستعيشها البلاد "مصر"، ورأى الملك وهو الشامي الأصل أنه يوجد بينه وبين يوسف صلة قربى من حيث الجنس، فهما ليسا مصريين في الأصل. كل ذلك كان له وقع قوي في نفس الملك، فأحبه وقربه إليه، وأرسل إليه رسولاً يبلغه نتيجة التحقيق واعتراف امرأة العزيز ببراءته ورغبة الملك في المثول بين يديه للإنعام عليه فلم يتردد يوسف من تلبية الدعوة، وكلمه بما جعله يزداد به إعجاباً وتعلقاً، حينئذ طمأنه الملك على أنه ذو مكانة وفي أمان، فليس بالفتى الموسوم بالعبودية، إنما هو مكين، وليس هو المتهم بالتهديد بالسجن، إنما هو أمين... ﴿فلما كلمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ﴾ يوسف 54.

وتلك المكانة وهذا الأمان لدى الملك وفي حماه، فماذا قال يوسف؟ لقد طلب ما يرى أنه قادر على تحمله من الأعباء في الأزمة القادمة، التي أول بها رؤيا الملك، وكان قوياً في إدراكه لحاجة الموقف إلى خبرته وأمانته، محتفظاً بكرامته وعزته: ﴿قالَ اجعلني على خزائنِ الأرضِ إنِّي حفيظٌ عليمٌ﴾ يوسف 55.

ولم يكن يوسف يطلب لشخصه وهو يرى إقبال الملك عليه، فيطلب أن يجعله على خزائن الأرض، وإنما كان فطناً ذكياً في اختيار الوقت الملائم الذي يستجاب له فيه الطلب، ليقوم بالواجب في أشد أوقات النكبة، وليكون مسؤولاً على إطعام شعب هو منه وشعوب تجاوره طوال سبع سنوات عجاف.

ويلحظ انتقال السرد في هذا الحقل من الضيق إلى الفرج، ويقف السياق لينبه إلى أن هذا التدبير من الله تعالى، وبمثله قدر ليوسف التمكين في الأرض، ويشير إلى أنه ماض في الطريق، ليعلمه الله من تأويل الأحاديث. ويعقب السياق على هذا الابتداء في تمكين يوسف بما يدل عليه من أن قدرة الله غالبة، وبأنه مالك أمره ﴿وكذلك مكَّنا ليوسفَ في الأرض يتبوأ منها حيثُ يشاءُ﴾ يوسف 56.

وتبرز في هذا التمفصل عدة وحدات

سيميائية لتدل على الملك ومنها: خزائن، بضاعة، الكيل، المتاع، جهاز، السقاية، وعاء، العير، العرش.

وتبرز الوحدة السيميائية "خزائن الأرض" فتسمو على كل الوحدات، فالأرض هيئة ناطقة، تعني أحد كواكب المجموعة الشمسية، أو المعمورة التي يسكنها البشر.

والأرض من حيث هي وحدة سيميائية تومئ بمعاني النماء والعطاء، والتناقص كالحياة والموت والحب والكره، والخطيئة والمغفرة، والتمكين وعدم التمكين، وقد مكن الله ليوسف في الأرض فتولى الإشراف على تخزين الغلال وتوفيرها لسنين القحط والجفاف.

وكانت السنون السبع عجافاً . كما ذكر القرآن . فأصابت مصر ومن حولها، فكانت القوافل التجارية تأتي إلى مصر طلباً للتبادل التجاري، وكان يوسف يشرف بنفسه على تزويد القوافل، ويعقد مع تجارها صفقات، يأخذ منهم ما يعرضون، ويمدهم بما اختزنه من غلال الأرض، وكانت من بين القوافل الوافدة إلى مصر قافلة أخوته: ﴿وجاءَ إخوةُ يوسفَ فدَخَلوا عليه فَعرفَهُمْ وهم له مِنكِرون﴾ يوسف 58.

وصل أخوة يوسف إلى مصر، فرأتهم العيون المرصدة قادمين بعدد يلفت الانتباه، فأخذوهم إلى يوسف وأدخلوه عليه في قصره، فعرفهم بملامحهم وكلامهم وأزيائهم الكنعانية، أما هم فلم يعرفوه، لطول مدة الفرقة، وتغير شكله، يضاف على هذا وجوده على رأس وزارة المال، وتكلمه باللغة المصرية، وتغير اسمه لأن ملك مصر أطلق على يوسف اسم "صفنات فعينع" بمعنى مخلّص العالم.

وهكذا يدفع السارد "الله تعالى" بشخصيات القصة دفعاً لا مجال فيه للمفاجأة، فجاءت الأحداث مثيرة، وتحمل بين طياتها أسراراً ربانية، فقد أنزل يوسف أخوته ضيوفاً عليه، وكال لهم القمح والشعير كيلاً زائداً عن حقهم، وأعطاهم زاداً للطريق، ولم يكشف لهم أمره، حتى يبلغ هدفه، ولما تأهبوا للرحيل قال لهم: ﴿ائتوني بأخٍ لكم من أبيكم ألا ترونَ أني أوفِ الكيلَ وأناَ خيرُ المُنزلِينَ. فإن لم تأتوني بهِ فلا كيلَ لكم عندي ولا تقربونِ﴾ يوسف 59 . 60.

تحتل الوحدة السيميائية "أخ" في هذا الخطاب موقعاً حيوياً، إذ معناها المركزي يوحي إلى أخ يوسف الصغير "بنيامين" وهو شقيقه، وعندما طلب يوسف من أخوته إحضار أخيهم من أبيه، تشاوروا واستقر رأيهم على الاستجابة، وخاطبوه قائلين: ﴿سنُراوِدُ عنهُ أباهُ وإن لفاعِلونَ﴾ يوسف 61.

لأن هذه الرسالة مشفرة، متى نقلت إلى أبيهم أوقعته في استغراب وجعلته يظن أن لهذا الرجل المصري المشرف على خزائن

مصر مغزى في الطلب، وإلا فمن أعلمه أن لهم أخاً من أبيهم؟ وما هي علاقته به؟ فكأن هذه الطلب من يوسف ما هو إلا رسالة مشفرة من يوسف لأبيه، يضاف إلى ذلك تجهيز يوسف أخوته بما يلزمهم في سفرهم وزيادة الكيل. فيعقوب أدرك من هذه الرموز أن ابنه يوسف بمصر دليل أنه قال لأبنائه عند رجوعهم لمصر للمرة الثالثة: ﴿يا بنيَّ اذهبوا فتحسَّسُوُا من يوسفَ وأخيهِ ولا تيأسوُا من رَوُحِ اللهِ﴾ يوسف 87. أما الدلالة الهامشية للفظة "أخ" فتومئ ليوسف . وكذا المتلقي . بالكيد والمكر والمؤامرة.

ولما هم الأخوة بالرحيل أمر يوسف خدمه بأن يدسوا البضاعة التي أحضروها بقصد الاستبدال في أمتعتهم دون أن يشعروا، أراد يوسف بهذا العمل أن يحمِّل أخوته متى عادوا إلى الشام وعرفوا حسن صنيعه أن يحسنوا الظن به ويطمئنوا إليه، ويشجعهم ذلك على الإتيان بالأخ الأصغر: ﴿فلمّا رَجعوا إلى أبيهم قالوا يا أبانا مُنِعَ منا الكيلُ فأرسلِ مَعَنا أخانا نَكْتَلْ وإنا لهُ لحافِظون، قال هل أَمَنُكُمْ عليه إلا كما أَمِنْتُكم على أخيه من قَبْلُ فاللهُ خيرُ حافْظاً وهو أرحمُ الراحمينَ﴾ يوسف 63 . 64.

وافق يعقوب على طلب أبنائه مضطراً، داعياً الله أن يحفظ ابنه. وكان أخوة يوسف يجهلون ما فعل وزير المال من رد بضاعتهم: ﴿ولمّا فتَحوا متاعَهم وجدوا بضاعَتهم ردّتِ إليهم قالوا يا أبانا ما نبغي هذه بضاعتنا رُدّت إلينا ونَميرُ أهلنا ونحفَظُ أخانا ونزداد كيلَ بعيرٍ ذلكَ كيلُ يسيرُ﴾ يوسف 65.

نجد لفظة "متاع" من حيث هي وحدة سيميائية تمثل مركز الثقل الدلالي، ومحور العملية السردية، لأنها تحمل رسالة يوسف الرمزية لأبيه، وقد تذرع الأبناء بالبضاعة التي وجدوها في أمتعتهم لاستمالة أبيهم للموافقة على إرسال أخيهم "بنيامين" معهم لجلب المؤن من مصر، وطمأنوه بأنهم سيحرصون على العناية به، وفوق ذلك يزداد قوتهم حمل بعير، فاستجاب لهم غير أنه اشترط عليهم الأخذ منهم عهداً بأن يحافظوا عليه: ﴿قالَ لنْ أرسِلهُ معكمُ حتى تُؤتونِ موثِقاً من الله لتأتُنّني بهِ إلا أن يُحاطَ بكمُ فلما آتَوهُ موثِقَهُم قالَ اللهُ على ما نقُولُ وكيلُ﴾ يوسف 66.

وكان يعقوب عليه السلام بدافع الشفقة والعطف يوصي أبناءه عند دخولهم مصر بأن يدخلوا من أبواب متفرقة، لئلا يلفتوا الأنظار، وقد يكون في ذلك ما يسوؤهم: ﴿ولمّا دخلوا على يوسفَ آوى إليهِ أخاهُ قالَ إني أنا أخوكَ فلا تَبْتَئِسْ بما كانوا يعملونَ﴾ يوسف 69.

ثم أظهر يوسف رغبته لأخيه في استبقائه عنده، كتمهيد لإحضار والديه إلى مصر، وأن الطريقة التي ارتآها هي نسبة

السرقة إليه، وحجزه ليكون بجانبه وآنساً لوحدته، فقبل بهذه التهمة إرضاء لأخيه، فحفظ السر ولم يبحه لأخوته: ﴿فلمّا جهزهم بِجَهَازِهِم جَعَل السِقَايةَ في رَحْلِ أخَيه، ثم أذَّنَ مؤذِّنٌ أَيَّتها العيرُ إنَكُم لسَارقُونَ. قالوا واقَبلوا عليهم ماذا تَفقِدون قالوا نَفقِد صُوَاعَ المِلكِ ولِمن جاء بهِ حِمْلُ بعيرٍ وأنا بهِ زعيمُ﴾ يوسف 70 . 72.

يبرز النص السردي . هنا . عن الموقف الجديد الذي صارت إليه القصة حيث تعقدت أحداثها وتشابكت مواقفها، وتأزمت العلاقات بين الشخصيات وتوترت؛ فيوسف يكيد لأخوته، حيث جهزهم بمثل ما جهزهم به في المرة الأولى وزادهم حملاً لأخيه بنيامين، وأخذ بنفسه المكيال الرسمي الذي كانوا يكيلون به، ووضعه بين بضاعة أخيه بنيامين، ولما تفقد أعوان يوسف المكيال فلم يجدوه، فهم لم يكيلوا عندئذ إلا لهؤلاء الأخوة، فلم يترددوا في اتهامهم بسرقة المكيال، فنادى أحد الأعوان: أيها الركب قفوا إنكم سارقون.

وكلمة "السقاية" من حيث هي علامة سيميائية تصبح لغزاً من ألغاز القصة، لا يعلم مفاتيحها إلا السارد (الله تعالى)، ويوسف وأخوه. وهكذا يتحقق كيد يوسف لأخوته وفق إرادة الله تعالى فالشخصيات تقوم بأعمال رتبها الله تعالى منذ الأزل؛ فقد كاد الأخوة ليوسف، وهنا تتدخل إرادة الله ليكيد لأخوته فاتهموا بالسرقة، فأنكروا، واقسموا على براءتهم من السرقة والفساد: ﴿قالوا تاللهِ لقد علمتم ما جئنا لنفسدَ في الأرضِ وما كنّا سارقينَ﴾ يوسف 73.

وبفضل تقنية الكيد نمت أحداث القصة وتقدمت نحو تحدٍ يكشف عن اتهام مباشر، فقد سأل أعوان يوسف الأخوة عن عقوبة من اقترف جريمة السرقة، ولوثوق أبناء يعقوب من براءتهم: ﴿قالوا جزاؤه من وَجِدَ في رِحلِهِ فهو جزاؤه كذلكَ نِجزِي الظالمينْ﴾ يوسف 75.

وصار أمر التفتيش إلى يوسف: ﴿فَبَدَأ بأوعيتِهِم قَبلَ وِعاءِ أخيهِ، ثم استخرجَها مِن وِعاءِ أخيهِ﴾ يوسف 76.

بدأ يوسف بتفتيش أمتعة أخوته قبل أمتعة أخيه "بنيامين" حتى لا يظهر أن أمر السرقة مدبر وقد بدا للمتلقي أن أخ يوسف سارق بحق، يقول السارد الحكيم: ﴿كذلك كِدَنا ليوسفَ ما كانَ ليأخُذَ أخاهُ في دينِ المَلكِ إلا أن يشاءَ اللهُ﴾ يوسف 76.

وهكذا دبر الله الأمر ليوسف لأنه ما كان في مقدوره أخذ أخيه بموجب شريعة مصر التي تعاقب السارق بعقوبة أخرى، ولكن الله وفقه إلى ترتيب الأسباب ليحفظ أخاه عنده، فيصير رقيقاً لدى صاحب المتاع مدة معينة. وهكذا فإن الله يرفع من يشاء في العلم والحكمة والتدبير كما رفع يوسف: ﴿وفَوقَ كلِّ ذِي علمٍ عليم﴾ يوسف 76. وقد أراد الله تعالى بهذا الموقف أن يظهر صفة من

صفاتهم القبيحة المترسبة في نفوسهم وهي الكذب (27)؛ فقد كذبوا على أبيهم من قبل وزعموا أن يوسف أكله الذئب. وهنا تتصلوا باعتذار يبرئ جماعتهم دون بنيامين، ويطعنه هو ويوسف فقالوا: ﴿إنْ يَسْرقِ فقْد سَرَقَ أَخٌ لهُ مِنْ قبلُ فَأَسَرَّها يوسفَ في نفسِهِ ولم يبديها لهم قالَ أنتمْ شرَّ مكاناً والله أعلم بما تصِفُونَ﴾ يوسف 77.

وتستخدم علامة "أخ" مرة أخرى في هذا الخطاب فتعيد إلى ذهن يوسف الأحداث الماضية، فتوحي إليه بدلالات الكذب والخيانة والكيد الصادرة عن الأخوة، إذ الأمر مرتبط بفتى له أب طاعن في السن وهو متعلق به، فلم ينفعهم ذلك هذه المرة، فراحوا يسترحمون قلب يوسف قائلين: ﴿يا أيُّها العزيزُ إن له أبّاً شيخاً كبيراً فخُذ أحدنا مكَانَهُ إنا نَراكَ مِنَ المُحِسنينَ. قالَ معاذَ اللهِ أن نأخُذ إلا من وجدْنا متاعَنا عِندهُ إنّا إذّاً لظالِمونَ﴾ يوسف 78، 79.

فلما يئس الإخوة من إقناع العزيز "يوسف" اختلوا بأنفسهم وأخذوا يتشاورون في موقفهم مع أبيهم، فانتهى الرأي إلى أخيهم الأكبر "رأوبين" الذي قال: ﴿ألم تعلمُوا أنَ أباكم قد أخذَ عليكمَ موثِقاً من اللهِ ومن قَبلُ ما فرطتم في يوسفَ فلن أبرحَ الأرضَ حتى يأذنَ ليَ أبي أو يحكم الله لي وهو خيرُ الحاكمينَ ارجعوا إلى أبيكمُ فقولوا يا أبانا إنَ ابنَكَ سَرَقَ وما شَهِدنا إلا بما علِمنا وما كنا للغيبِ حافظين. واسألِ القريةَ التي كنا فيهَا والعير التي أقبلنا فيها وإنا لصادِقونَ﴾ يوسف 80، 82.

تبرز عدة وحدات سيميائية دالة في هذا الخطاب كالعزيز، الإخوة، الأب، يوسف، والقرية، والعير. فالوحدة السيميائية "العزيز" ينطلق منها السرد والحوار بين الشخصيات، فتحتل موقعاً حيوياً في عملية السرد، حيث إن العزيز رأى ما حدث ليوسف مع المرأة "زليخا" والنسوة في المدينة، فعوقب بالسجن ظلماً، وهو في هذا الخطاب يشهد مكر الإخوة، والكيد له ولأخيه.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى كالإخوة والأب ويوسف والقرية والعير، لتبز الموقف الجديد. وتعد العلامتان "القرية" و"العير" حجة ارتكز عليها الأخ الأكبر، ليخبر أباها بما حدث، فهيج الخبر أحزانه وضاعف آلامه لفقد ابنه الثاني، ولم يصدقهم، لأن من عُهِدَ إليه الكذب لا يصدق، ولو تكلم بالصدق، وهو المفجوع بما كادوا ليوسف من قبل، وصرح باتهامهم قائلاً: ﴿بل سولتْ لكم أنفُسُكم أمراً فصبرُ جميلُ عسى الله أن يأتيني بهم جميعا إنهُ هوَ العليمُ الحكيم﴾ يوسف 83.

أعرض يعقوب عن أبنائه، وقد غمره الأسى والحزن، فنكبته بابنه بنيامين ذكرته بنكبته بيوسف، فقال: ﴿يا أسفى على يوسفَ

وابيضَتْ عيناهُ من الحزنِ فهو كظيمُ﴾ يوسف 84.

والعلامتان "ابيضت" و"عيناه" تدلان على حال يعقوب وقد اعتراه الحزن. أما الوحدة السيميائية "يوسف" - هنا - ذكرت المتلقين "الإخوة" بكيدهم القديم ليوسف، فنشطت مشاعرهم الراكدة، ففوجئوا بتأسف أبيهم على يوسف بدل ابنه الصغير المتهم بالسرقة، وحرك فيهم ذلك عاطفة الغضب، فاحتجوا على أبيهم احتجاجاً غير متأدب قائلين: ﴿تاللهِ تفتأ تذكرُ يوسفَ حتى تكون حَرَضاً أو تكون من الهالكينَ. قالَ إنما اشكوا بثي وحُزني إلى اللهِ وأعلمُ من اللهِ مالا تعلمون﴾ يوسف 85، 86.

والثقة في الله تعالى تحيي الأمل، ولذلك لم يذهب الحزن برجاء يعقوب في عودة ولديه إليه، وهنا يشير الخطاب السردي إلى أن نفس يعقوب قد هدأت، فأمر بنيه بأن يعودوا إلى مصر وينضموا إلى أخيهم الكبير باحثين عن يوسف وأخيه، فقال: ﴿يا بني اذهَبوا فتحَسُوا مِنْ يوسفَ وأخِيهِ ولا تيأسوا من روح الله إنه لا ييأسُ من روحِ اللهِ إلا القومُ الكافِرون﴾ يوسف 87.

استجاب الإخوة لطلب أبيهم في البحث عن يوسف وأخيه، فنظموا رحلة تجارية، ودخلوا على يوسف في ديوانه لاستعطافه في سبيل إخلاء سبيل أخيهم بنيامين، فمهدوا طلبهم بعرض ما هم عليه من بؤس وحرمان حتى يرق قلبه لهم وينالوا مبتغاهم، و: ﴿قالوا يا أيُها العزيزُ مسنَا وأهَلنَا الضُرُ وجئنا ببضاعةٍ مُزجاةٍ فأوفِ لنا الكيلَ وتصدَقْ علينا إنَ الله يجزي المتصدقينَ﴾ يوسف 88.

رأى يوسف أن إخوته قد اشتكوا إليه بشكوى تنم عن رقة الحال، فتأثر من بؤسهم واغتنم الفرصة في سياق بلغت فيه القصة ذروتها، وبلغ السرد غايته، فاعتزم على إظهار نفسه لهم، فذكرهم بما كان لهم من الكيد له والعدوان عليه في الماضي، وفي التفريط في أخيه حاضراً، فقال: ﴿هل علمتُم ما فعلتم بيوسفَ وأخيهِ إذ أنتم جاهلون﴾ يوسف 89.

وتطرح الوحدة السيميائية "يوسف" بإيحاءاتها المعنوية على المتلقين، فتعود الأحداث والذكريات، فأمعنوا فكرهم في مغزى الخطاب، وبدا لهم أنهم أمام علامة تحتاج إلى تحليل، فدققوا في نظرهم، وانتقلوا من دور الإنكار ليوسف إلى دور الشك في أن الذي يخاطبهم هو يوسف، فقالوا له وهم مضطربو الحواس: ﴿أئنك لأنت يوسفُ قال أنا يوسفُ وهذا أخي قد من الله علينا، إنه من يتّقِ ويصبِرْ فإن الله لا يُضيعُ أجرَ المحسنين﴾ يوسف 90.

ما كاد يوسف يتم خطابه حتى تحققوا أنه هو أخوهم المفقود، ثم أرادوا أن ينتحلوا

عذرا يبرئون أنفسهم، ويتخلصون به من عقاب أخيهم، الذي قد يحل بهم، فلم يجدوا ما يعتذرون به إلا الاعتراف: ﴿قالوا تالله لقد آثرُك الله علينا وإنْ كنا لخاطئين. قال لا تثريبَ عليكمُ اليومَ يغفرُ الله لكمْ وهو أرحمُ الراحمين﴾ يوسف 91، 92.

يجعل السارد "الله سبحانه" من كلمة "يوسف" ـ من حيث هي وحدة سيميائية مركزية في النظام السيميائي، وشخصية محورية في البناء السردي ـ قطبا لسانيا متجدداً بسبب المواقف والأحداث، إذ هي حينما استخدمت في الخطاب الاستفهامي: "أئنك لأنت يوسفُ؟" تحولت إلى آية من آيات الله؛ فيوسف الذي دبر له الإخوة مؤامرة، بأن ألقوه في غيابات الجب، وعدوه من الهالكين يكتشفون أخيراً أنه المشرف على خزائن مصر. وطمأن يوسف إخوته، إذ لا لوم عليهم اليوم، ولا تأنيب على أفعالهم، فالله يغفر لهم ويرحمهم وهو أرحم الراحمين. وفي هذا الموقف الرهيب استفسر يوسف عن والده، وعلم أنه قد فقد بصره من شدة حزنه عليه، وكان يفكر في إرسال بشرى له، ليكشف عنه الحزن والأسى.

6ـــ الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وأخوته:

تصل القصة إلى نهايتها، فبعد أن التقى الإخوة وهدأت النفوس، وحلت العقدة، فكر يوسف في أبيه الذي أرهقته نكبات الدهر، فأمرهم بأن يأخذوا قميصه ويلقوه على وجهه، فقال: ﴿اذهبوا بقميصي هذا فألقوهُ على وجهِ أبي يأتِ بصيراً وأتوني بأهلكم أجمعين﴾ يوسف 93. هنا تبرز الوحدة السيميائية "قميص" للمرة الثالثة، فتحتل موقعاً حيوياً في الخطاب السردي، حيث تصبح المؤثر الذي يدخل الفرحة في نفس يعقوب؛ فالقميص الذي جيء به إلى يعقوب وهو ملطخ بدم كذب، والقميص الذي قد من دبر، وأدخل يوسف إلى السجن هو القميص الذي يحمل ريح يوسف بعد فراق طويل ومرير، فحين تجاوزت قافلتهم أرض مصر شعر يعقوب شعوراً خفياً بقرب اجتماعه بيوسف فأخبر أهله بذلك قائلاً: ﴿إني لأجدُ ريحَ يوسفَ لولا أنْ تفندون﴾ يوسف 94.

وما كاد يعقوب يتفوه بقوله هذا أمام أهله وأحفاده حتى بادروا مؤنبين له مقسمين له بالله بأنه لا يزال هائماً في خياله بسبب إفراطه في حبه ليوسف، حيث: ﴿قالوا تاللهِ إنك لفي ضلالِكَ القديم﴾ يوسف 95، وهي صفة رمي بها يعقوب من قبل . كما يخبر السارد "الله تعالى" ـ على ألسنة أبنائه، إذا قالوا: ﴿إنَّ أبانا لفي ظلالِ مبينِ﴾. يوسف8، وما كان يعقوب عليه السلام في ظلال مبين، أو هو غير مصيب فيما رآه، فهو النبي الذي يوحى إليه، إذ هو يعلم من الله كما أخبر السارد جلت قدرته عن لسانه: ﴿وأعلمُ من اللهِ

مالا تعلمون﴾ يوسف 86.

ظل يعقوب على هذا الشعور الطيب الممزوج بالأمل والانتظار للقاء ابنه إلى أن جاءه من يحمل القميص. و"القميص" في هذا الخطاب وحدة سيميائية سارة؛ تبشر يعقوب بسلامة يوسف، فحين ألقي على وجهه عاد إليه بصره بإذن الله تعالى: ﴿فلما أن جاء البشيرُ ألقاهُ على وجهه فارتدَّ بصيراً، قال ألم أقل لكم إني أعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون. قالوا يا أبانا استغفرْ لنا ذنوبَنا إنَّا كنَّا خاطئين﴾ يوسف 96 ، 97.

يلحظ أن "القميص" الذي جعل يعقوب حزيناً كظيما، وقد أفقد بصره، يتحول من حيث هو وحده سيميائية نواة في البناء السردي إلى أداة إعجازية يرد الأعمى بصيراً بإذن الله تعالى، وعندئذ أمر يعقوب بنيه بتحضير وسائل السفر تسرعاً وشوقاً للقاء ابنه يوسف، واستعدوا للرحلة هم وأهلوهم جميعاً إلى مصر، ﴿فلما دخلوا على يوسفَ آوى إليه أبويهِ وقال ادخلوا مصرَ إن شاء الله آمين﴾ يوسف 99.

وهكذا تحققت رؤيا يوسف، وتأكدت بشائر النبوة، كما يخبر السارد جلت قدرته، وصدق علم يعقوب، إذ أوتي العلم والتأويل من الله، فقد نهى يوسف بألا يقص رؤياه على أخوته حتى لا يكيدوا له.

وغمر يعقوب وبنيه شعور بجليل ما هيأ الله تعالى لهم على يدي يوسف من التبجيل والتكريم، ﴿ورفعَ أبويْهِ على العرشِ وخرّوا له سُجداً﴾ يوسف 100، وذلك على عادة أهل زمانهم بما يحيون به الرؤساء الحاكمين، فأثار ذلك الموقف الرهيبُ في نفس يوسف ذكرى رؤياه وهو صغير، وقال لأبيه: ﴿يا أبتِ هذا تأويلُ رؤيايَ من قبلُ قد جعلها ربي حقاً وقد أحسن بي إذا أخرَجَني من السجْنِ وجاء بكمْ مِن البدو منْ بعدِ أنْ نزَعَ الشيطان بَيْنِي وبيْنَ أخوتي إن ربي لطيفُ لما يشاءُ إنّهُ هو العليمُ الحكيمُ﴾ يوسف 100.

وبعد أن انتهى يوسف من حديثه في بيان ما أنعم الله عليه فقد أخرجه من غيابات الجب، والسجن، ونجاه من كيد امرأة العزيز والنسوة، وآتاه علماً وحكماً، وجاءه بأبويه من البدو، وهي نعم كثيرة، اتجه إلى ربه شاكراً، فقال: ﴿ربِّ قد أتيتني من الملكِ وعلمتَني من تأويلِ الأحاديثِ، فاطرَ السماواتِ والأرضِ أنتَ وليَّ في الدنيا والآخرةِ، تَوفني مسلماً ألحقني بالصالحين﴾ يوسف 101.

وتدل بشار النبوة على صدق تأويل الرؤيا، فترتبط بداية القصة بنهايتها، بواسطة تقنيات سردية. وتتأكد وفق سنن كونية ربانية، حيث تتحرك بفاعل منجز "المرسل"، يتحرك بإرادة فاعل كلي "هو الله تعالى" الذي يجسد الحضور والغياب في الوقت نفسه، يعلم مرسله القواعد والمبادئ، ويقحمه في المجتمع، فيقوم بوظيفته، ويضطلع برسالته

في ظروف مختلفة ومتناقضة، حتى إذا استنفد إمكانات الاستجابة تداركه الفاعل الكلي بنصرته ورحمته، إما أن ينزل العقوبات على أعدائه، وإما أن يكشف على كيدهم وادعاءاتهم الكاذبة(28) وقد نصر الله نبيه يوسف عليه السلام،وآتاه العلم والملك.

الخاتمة:

انتهى البحث إلى نتيجة عامة تتمثل في أن مصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل على الله سبحانه وتعالى، وتهدف إلى تحقيق المعانقة للإسلام، وتكشف للمتلقي عن عقيدة التوحيد.

أما باقي النتائج فيمكن أن أعرضها فيما يأتي:

ـ وردت تمفصلات الخطاب السردي متماسكة منسجمة مع تقنيات القصة القرآنية، ونمو أحداثها، وبنائها السردي.

ـ جاءت شخصيات القصة وحبكتها السردية، وأبعادها الزمكانية مبرزة السمة الإعجازية اللغوية للخطاب القرآني.

ـ ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بالصور الحسية والمادية في تطوير أحداث القصة، وفي ربط المتلقي بغايات الرسالة الإلهية، حيث اتسمت القصة بوجه عام بالإيماء والإيحاء والتوصيل.

ـ البنية السردية في سورة يوسف هي مفاعلة موضوعية، الإطار فيها مرتبط بالحوار والتوصيل، والدعوة إلى التمسك بالقيم والمبادئ التي يدعو إليها الدين القويم.

ـ اللغة السيميائية تمثل نظاماً علاماتياً متميزاً يعكس أحداث القصة ووقائعها في فترة من حياة يوسف عليه السلام.

ـ كان للوحدة السيميائية "قميص" حضور في القصة، وفيها ثلاث دلالات: حين جاء الإخوة على قميص يوسف بدم كذب، فكان حجة عليهم؛ فقد فك يعقوب عليه السلام شفرته، وعلم كذب أبنائه وكيدهم لأخيهم. وهذه العلامة ارتبطت بالكذب والفعل الشنيع في البنية السطحية، ودلت على القتل، والإجرام في البنية العميقة. وحين قد قميص يوسف من دبر، فكان حجة له، وحجة على امرأة العزيز؛ ففضحت أمام سيدها "زوجها". ومن ذلك نجد أن هذه الوحدة "قميص" أصبحت أداة أساسية في البناء السردي، فأضحت مؤشراً من مؤشرات البشرى التي دخلت إلى نفس يعقوب. وهكذا استحال "القميص" إلى نواة مركزية، نسجت حولها أحداث القصة، فقد جيء به إلى يعقوب وعليه دم كذب، وهو الذي أدخل يوسف إلى السجن بادعاء كاذب، وهو الذي حمل ريح يوسف إلى أبيه، وألقى على وجهه فارتد بصيراً بإذن الله تعالى.

ـ برز الوحدة السيميائية "سكين" عن موقعها في قصة يوسف عليه السلام، إذ هي

من منظور دلالي تتصل بمعاني التقطيع، والذبح، والقتل، والدم. وكل هذه المعاني لها أثر في نفس المتلقي، حيث توقظ انتباهه وإحساسه، وتنشط انفعالاته، فيصبح مستعداً لفهم الرسالة والتفاعل معها. أما بنيتها العميقة فتومئ إلى دلالات الحقد، والكره، والقسوة، وحب الانتقام، وكلها صفات سيطرت على نفسية امرأة العزيز، وهي تدعو النسوة إلى حضور مأدبة أقامتها لهن في قصرها.

- كشفت العلامة السيميائية "ذئب" عن معان ترمز إلى المكر، والخبث، والخيانة، ومخالفة العهد، والافتراس، وكلها صفات ذميمة اتصف بها إخوة يوسف الكبار؛ فقد أجمعوا أمرهم، ورموه في غيابة الجب رغم أنهم أبناء نبي، فما كان لهم أن ينهجوا سلوك المجرمين، لولا أن أغراهم الشيطان على اقتراف ذلك الفعل الشنيع بفعل الدوافع المركبة في النفس البشرية الأمارة بالسوء.

الهوامش:

1. ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة - السيميولوجيا - ترجمة عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص 23.
2. Miek bal, narratologie, paris 1977,p13.
3. ينظر المرجع نفسه، ص4.
4. المرجع السابق، ص5.
5. ينظر: عبد لحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ت)، ص7، وما بعدها.
6. ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة - السيمولوجيا، ص 65، 66، وما بعدها، وينظر: André martinet, elements de linguistique gènèrale, Armand colin, paris, 1980, p37, 38.
7. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، عند رومان جاكسبون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 66 ، 67.
8. ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، 2/ 353.
9. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (د.ت)، 1/ 85.
10. فاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 67.
11. المرجع نفسه، ص 67.
12. تمام حسان، البيان في روائع، القرآن، 2/ 354.
13. المرجع نفسه، 2/ 355.
14. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 67.
15. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 356.
16. يذكر أن يعقوب عليه السلام كان له أربع

زوجات (ليئة، راحيل، بلهة، زلفا) رزق منهن باثني عشر، ومن زوجته (رحيل): يوسف، وبنيامين، ينظر: عفيف عبد الفتاح طبارة، مع الأنبياء، دار العلم للملايين، بيروت ط13، 1984، ص 160، وتمام حسان، لبيان في روائع القرآن، 26/ 356.

17. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 356.

18. أمير عبد العزيز، دراسات في علوم القرآن، دار الشهاب للطباعة والنشر بباتنة، الجزائر، ط2، 1988، ص 129.

19. الرازي التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، 18/ 69، وينظر: أبو حيان، البحر المحيط، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1، 1993، 3/ 28.

20. الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، دار الكتب العالمية، بيروت، ط1، 1992، 7/ 150، وتمام حسان، لبيان في روائع القرآن، 2/ 363.

21. أبو حيان، البحر المحيط، 5/ 284.

22. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 1992، م4، ج12/ 1976.

23. المرجع نفسه، ج12/ 1977.

24. المرجع نفسه، ج12/ 1985.

25. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 368، وسيد قطب، في ظلال القرآن ج12/ 1988.

26. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 368، وسيد قطب، في ظلال القرآن ج12/ 2022.

27. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، 2/ 373.

28. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ص 195.



تمظهر العجائبي في النصوص السردية التراثية

الخامسة علاوي ـ الجزائر

تسعى هذه الدراسة المقتضبة إلى البحث عن صور متفرّقة للظاهرة الفانتاستيكية (fantastique) في بعض النصوص العربية القديمة، على اختلاف أنواعها وغاياتها وأساليبها. رغبة في التأصيل التراثي للمفهوم العجائبي الذي نتصور أنّه يبتعد بقرون عن كتاب تزفيتان تودوروف (المدخل إلى الأدب العجائبي) 1970.

وفي المستهل، لعله من الأهمية بمكان طرح السؤال الآتي: هل يمكن الحديث عن جينات مكتملة للعجائبي في النصوص السردية القديمة؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال تستلزم استقراء تلك النصوص لإدراك مدى تمثلها للعجائبي كشكل تقني يعمد إليه الراوي في حكيه لغرض المتعة والتشويق وخرق قوانين الواقع. وبالاطلاع على تلك النصوص القديمة، ولاسيما التاريخية والجغرافية منها، تبين أنها ملأى بذكر العجائب والغرائب "التي ما تزال موضع إدهاش حتى يومنا هذا"[5].

أجل ما تزال تطرح السؤال ذاته، الذي طُرح منذ قرون مضت، ما تزال تثير الحيرة والتردد، تبعث على الشك في كل ما يُروى، فتنهال الأسئلة على العقل: أكانت تلك العجائب المروية حقائق واقعية؟ أم أنها مجرد خيالات وصور ابتدعتها المخيلة المتعالية داخل محيط اجتماعي وسياسي، وخرافات عالقة بالأذهان توارثتها الأجيال؟ فأصبح ـ كما يقول الغرناطي ـ الذكي العاقل هو القادر على التصديق[6]، هو وحده الذي بوسعه أن يعرف "أين ينتهي الواقع؟ وأين يبدأ الخيال؟ فالخيال واقعي، والواقع خيالي، إنه خيال يستعمل الواقع ذريعة، ونقطة انطلاق، وتتداخل الغربة والغرابة ويصبح الغريب غير

---

(5) النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد: عبد الله أبو هيف، ص 71.

(6) تحفة الألباب ونخبة الإعجاب: أبو حامد الغرناطي، تح. إسماعيل العربي، ص 30.

عادي أي عجيباً"[7]، عجيباً في ذاته وصفاته، عجيباً لأننا . كما يقول القزويني . أصبحنا عاجزين عن الوقوف على أسباب حدوثه، أو لم نأنس مشاهدته[8]، ومتى سقط السببان عدنا إلى المألوف.

فهل يمكن عدُّ تلك العجائب والغرائب، بكل ما تحمله من معاني التهويل والخرق للعادات المألوفة، جينات مكتملة للأدب العجائبي عند العرب؟.

ثمة كمٌّ هائل من الخرافات والأساطير العربية القديمة التي عجت بها كتب الرحلات والجغرافيا والتاريخ وهي أساطير جميلة، يتجلى جمالها في أنها "تقرب البعيد، وتبعد القريب وتنفي الثابت وتثبت المنفي أي أنها ترفض بطبيعتها المستحيل، بل قصاراها التعامل معه والتمكين له"[9].

لكن، هل يمكن عدّها بهذه المواصفات أدباً عجائبياً؟! أم هل هي مجرد جينات غير مكتملة له على مستوى التكوين والتوظيف، خاصة إذا علمنا أن هناك من النقاد المحدثين من رد العجائبي إلى الذهنية البدائية وإلى التقاليد الشفوية والفلكلور. فهذا شارلز شيل "Charals Scheel" يقول: إن "العجائبي هو عرف في الحكايات يمتحُ من التقاليد الشفوية والفلكلور"[10]، وذاك روجيه كايوا . حسب تحليلات "Valerie tritter" لنظريته . يقدم الأدب ضمن نظرة خطية بحيث يغدو العجائبي فيها استمرار للحكاية السحرية (المدهشة) وهي حكايات الجن[11] (من الموروث الشعبي القديم)، وذاك محمد برادة يصنف العجائبي "ضمن تراث الأساطير والفلكلور لمختلف الثقافات"[12] ذلك أن العجائبي في أوربا وبظهوره في القرن الثامن عشر استعاد "تمثل العناصر التقليدية والعجيبة في الموروث الثقافي الشعبي، ثمَّ صياغة كل ذلك صياغة جديدة، وبرؤية فلسفية جديدة، ومحاولة صبّ ذلك في الحياة الفردية والجماعية"[13].

وبتقصي مراتع الكتاب العرب في الأدب العجائبي يظهر أنهم ينهلون من التراث العربي القديم؛ فهذا إبراهيم الغيطاني حين سئل عن مكونات خطابه الروائي في علم

---

(7) واقع عجيب غريب: نعيمة بن عبد العالي، متاح على الشبكة

www.Arabicstor. net. [2004/10/15]

(8) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات: زكريا القزويني، ص 10.

(9) الميثولوجيا عند العرب: عبد الملك مرتاض، ص 5.

(10) شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، ص 121.

(11) Le fantastique: Valerie Tritter, P. 20.

(12) مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفيتان تودوروف، تر. الصديق بوعلام، ص 4.

(13) العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون: عبد الملك مرتاض، ص 109.

الأخرويات، ردها إلى الأجزاء المتخيلة في أسفار التاريخ العربي التي تحاول تسجيل الزمن الذي شهد خلق العالم والمسافات الزمنية التي كانت مجهولة لأولئك المؤرخين مضافاً إليها الأساطير العربية وحكايات الفلكلور والحكايات الشعبية، وكل عناصر ما يمكن تسميته بالثقافة التحتية[14]، والتي يشعر بعض المثقفين بالتعالي عليها ولا يلتفتون إليها في الوقت الذي ينبهرون فيه بكتاب من الدرجة الثانية لمجرد أنهم من الغرب[15]، دون أن ينسى كتب العجائب التي كانت في معظمها محاولة لتفسير بعض الظواهر الطبيعية التي كان الذهن البشري يعجز عن تفسيرها ككتاب "خريدة العجائب" لعمر بن الوردي و"مختصر العجائب" لإبراهيم بن مصيف شاه[16] وغيرهما، إيماناً منه "بالذاكرة والماضي والأحلام، وهي تتلاقى مع الوعي، ذلك أن هناك اختزانات قديمة في أعماق الأديب أو الكاتب عندما تصعد من اللاوعي يمكن أن تتجلى في شكل رؤيوي جميل وعذب، لكنّها غير خارجة كلياً عن سيطرة الوعي..."[17]، كما يؤكد ذلك حيدر حيدر في حوار له مع مجلة المسيرة. فهذا الاعتراف من جمال الغيطاني الصريح يؤكد أنّ النصوص النثرية القديمة كانت ملأى بالعناصر العجائبية، أحداثاً وشخصيات وفضاءات...، على الأصعدة السردية الآتية:

1 ـ القصص الشعبي:

مما لا ريب فيه أن كتاب "ألف ليلة وليلة" يعد من أشهر الكتب ذات الطابع الشعبي والبنية التعجبية حيث يقوم على وصف عوالم فوق طبيعية داخل عالم طبيعي مألوف وشخوص يتخذون هيئات كثيرة، أي يطالهم الامتساخ والتحول، مما يدعو إلى الحيرة والتردد في نفس المتلقي، وتلك أهم خصائص الأدب العجائبي عند تودوروف ومن أمثلة هذا القصص أيضاً، سيرة عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، الأميرة ذات الهمة... الخ، بالإضافة إلى العدد الذي لا يحصى من السير الأخرى والشخصيات الأسطورية التي أثرت الخيال العربي وميَّزت دروبه، ودلت على "عظمة هذا الأدب الذي تنتمي إليه وكذا إنسانيته"[18].

فالمبدع الشعبي لم يكترث لتوجيهات النقاد التي كثيراً ما كانت متسمة بالأبوية

---

[14] من الكتاب الذين استمدوا عناصر إبداعاتهم من واقع الثقافة التحتية لشعوبهم غارسيا ماركيز في جلّ أعماله، ومنها (مائة عام من العزلة).

[15] الرواية العربية واقع وآفاق: محمد برادة وآخرون، ص 328.

[16] نفسه، ص 328.

[17] شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، ص 13.

[18] الميثولوجيا عند العرب: عبد الملك مرتاض، ص 17.

والتعليمية كما يشير إلى ذلك عبد الملك مرتاض، وظل يبتكر المزيد حتى اكتظ الأدب الشعبي بالخوارق والأعاجيب وامتلأ بالأساطير الجميلة، المغرقة في "عوالم جديدة لا مكانة فيها للعقل، ولا سلطان فيها للمنطق، وإنما السلطان كله للخيال المجنح يحلق إلى أقصى الحدود ولكن في فضاء دونما حدود"[19].

غير أن مجيء الإسلام أضفى على العقلية العربية نوعاً من الواقعية، إذ حاول وبشتى الطرق محو الكثير من المعتقدات التي كانت سائدة في شبه الجزيرة العربية معتبراً إياها أباطيل وأساطير الأولين، ومما يشوش على العامة عقائدهم.

2 ـ كتب الفتوح والمغازي:

وقد استمدت مادتها من تاريخ المسلمين إبان الفتوحات الإسلامية، وهي عبارة عن حكايات شعبية ذات أصول تاريخية، "تجاور فيها الواقعي والعجائبي سواء على مستوى الحدث أو الشخصية، أو الزمان والمكان، الشيء الذي يعني أن المتخيل العربي الإسلامي ساهم بشكل كبير في صياغتها وإنتاجها"[20]، وإن كان هذا النوع من الكتابة لم يحظ بقبول السلف الذين اعتبروه من العلوم التي لا أصل لها معتمدين في ذلك على حديث رواه أحمد بن حنبل يقول فيه: "ثلاثة ليس لها أصل: التفسير، والملاحم والمغازي" كما يروي ذلك السيوطي في الإتقان[21].

ومن أمثلة هذا النوع السردي ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ غزوة وادي السيسبان التي تحكي جانباً من سيرة علي بن أبي طالب ـ كرم الله وجهه ـ ومغامراته في وادي السيسبان؛ إذ على الرغم من كون النص "يستمد شرعيته من مادة إسلامية، فإنه يتحرر من مختلف سماتها ويتعامل معها بشكل طليق: فهناك العديد من المغالطات التاريخية والجغرافية التي يتنبه لها كل من له إلمام ولو بسيط جداً بتاريخ صدر الإسلام"، وتبدو هذه المغالطات التاريخية واضحة على صعيد الحدث والفضاء والشخصيات. فبعض الشخصيات الإسلامية (كحمزة) يعاصر خالد بن الوليد ويشارك معه في عدة معارك، كما أن حمزة يمتد العمر به طويلاً في الإسلام، كما تحضر بعض الأمكنة في شبه الجزيرة موصوفة كما لو أنّها بعض الجزر في كتب العجائب"[22].

---

[19] نفسه، ص 5.

[20] تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي: سعيد يقطين، ص 93.

[21] الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، ج2، ص 227.

[22] تلقي العجائب في السرد العربي الكلاسيكي، ص 98.

ومما لا ريب فيه أنّ هذا النوع السردي الخاص الإنتاج؛ لتعدد أبعاده واختلافها من حيث طبيعة المادة الحكائية له متلقٍّ خاص، وهو "موجود دائماً، ويشهد بذلك استمرار مثل هذه النصوص، مطبوعة، أو مروية، والطبعات الشعبية كثيرة ومتداولة وفي مختلف البلاد العربية"[23].

3 ـ كتب الصوفية:

من المحاور التي كان للمتصوفة الحديث فيها، التصرف في العوالم بأنواع الكرامات وهي بالنسبة إليهم مقابلة للمعجزات التي لا يختص بها إلا الأنبياء، وتقوم هذه الكرامات على مبدأ استعمال الخوارق من الأمور، إن على مستوى السفر إلى الله وما فيه من مقامات وأحوال لأن "الصوفي عند أهل التصوف هو الذي هو فانٍ بنفسه باقٍ بالله تعالى مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق"[24]، أو على مستوى زيارة العوالم العليا والحديث عن لقاءات عجائبية خاصة وغريبة، ثم صدور ألفاظ موهومة الظاهر عن هؤلاء المتصوفة والتي تعرف في اصطلاحهم بالشطحات[25].

وعموماً فقد "ارتبطت خوارقهم بالحلم والهذيان، وبقوة نفسانية يمكن القول بأنها كانت تتماس من بعيد أو قريب . مع الخصوصية . [26] مع ما كان يسلكه البوذيون، وجماعات هندية أخرى"[27]. وإن كنا نودّ التوقف عند المقطع الأخير من عبارة شعيب حليفي لأن ما يسلكه هؤلاء هو نوع من الشعوذة والدجل الذي لا يفتأ العقل البشري أن يضع له الحدود.

4 ـ الخطابات الأليغورية الرمزية:

وتسمى رمزية تجاوزاً كما يقول شعيب حليفي ذلك أن شخوصها اختيرت من الحيوانات ومن نموذجها "كلية ودمنة"، التي حاولت تصوير فضاء حيواني عجائبي، ولا يختلف كثيراً عن عجائبية بعض الأعمال الفنية التي ظهرت في القرن التاسع عشر.

ومن هذه الخطابات الرمزية ما يعتمد على الحلم كرسالة الغفران؛ ذلك أن "الحلم شغل دوراً كبيراً في إخصاب المخيلة العربية، وإعطاء العمل الإبداعي بعداً موحياً

---

[23] نفسه، ص 101.

[24] دائرة المعارف: المعلم بطرس البستاني، م 11، ص 66، مادة (الصوفي).

[25] المرجع السابق، م 6، ص 135 مادة (تصوف).

[26] ذلك أن "العكوف على العبادة يولد في النفس فوائد هي الحقائق الروحية، التي تفيض على النفس معرفة، تنطوي على استعداد الإرادة لتلقي هذه الفوائد وذلك غاية الصوفي الذي صفا من الكدر وامتلأ من الفكر وانقطع إلى الله من البشر واستوى عنده الذهب والمدر والحرير والوبر". انظر: دائرة المعارف م 11، ص 66 مادة (الصوفي).

[27] شعرية الرواية الفانتاستيكية: حليفي شعيب، ص 13.

وفريداً"،[28] وقد تحمل هذه الخطابات معنى أخلاقياً أو دينياً غير المعنى الظاهري[29].

5 ـ كتب التاريخ والجغرافية والرِّحلات:

تضمنت كتب التاريخ أخباراً وحكايات غريبة تعود في معظمها إلى مخيلة المؤرخ أو الجغرافي أو الذاكرة الشعبية، ولا أدل على ذلك مما ورد في مروج الذهب عند المسعودي، وما رواه كل من وهب بن منبه القرشي وكعب الأحبار من الأخبار والقصص والأساطير التي امتلأت بها كتب الجغرافيا والرحلات والعجائب، من هذه الأساطير التي سُوِّدت بها الكتب القديمة ما تعلق بالغول، وهو كائن خرافي ظل العرب يعتقدون بوجوده، ويدل على ذلك ما أورده المسعودي من أن الفلاسفة أنفسهم ظلوا يعتقدون بوجود الغول، وقد حكى بعضهم "أن الغول حيوان شاذ من جنس الحيوان مشوّه لم تحكمه طبيعة، وأنه لما خرج منفرداً في نفسه وهيئته توحش في مسكنه، فطلب القفار وهو يناسب الإنسان والحيوان البهيمي في الشكل"[30] وقد ذكر جماعة من الصحابة منهم عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه شاهد ذلك في بعض أسفاره إلى الشام، وأن الغول كانت تتغول له، وأنه ضربها بسيفه وذلك قبل ظهور الإسلام"[31]، كما زعم تأبط شراً أنه لقي الغول في مكان بالحجاز يدعى رحا بطان وجرى بينه وبينها محاربة، وأنه قتلها وحمل رأسها إلى الحي، وعرضها عليهم حتى يعرفوا شدة جأشه وقوة جنابه[32].

وقد تخرج الغول للمسافر فتعبث به إذا اعتزل ببيداء أو انفرد في مكان قفر، فلا يأمن أن تُضله الطريق، وتزعم العرب قبل الإسلام "أن الغيلان توقد بالليل النيران للعبث والتحيل واختلال السابلة، قال أبو المطراب:

فلله در الغول أي رفيقة
لصاحب قفر حالف وهو معبر
أرنَّت بلحن بَعْد لحن وأوقدت
حواليَّ نيراناً تلوح وتزهر"[33]

كما لا ننسى الأساطير المتعلقة بزواج السعالي[34] بالرجال من الإنس ومن أشهر

---

(28) نفسه، ص 12.

(29) معجم مصطلحات الأدب: مجدي وهبة، ص 10.

(30) مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن المسعودي، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ص 156.

(31) مروج الذهب ومعادن الجوهر، م س.، ج2، ص 155.

(32) آثار البلاد وأخبار العباد: زكريا القزويني، ص 92.

(33) مروج الذهب ومعادن الجوهر، م.س، ج2، ص 157.

(34) اتفق معظم علماء الشعبيات وفي طليعتهم الجاحظ على أنّ السعلاة هي أنثى الغول في بعض

هذه الأساطير زواج عمر بن يربوع بن حنظلة بالسعلاة التي بقيت معه زمناً، وولدت منه حتى رأت ذات ليل برقاً على بلاد السعالي فطارت إلى أهلها الذين كانوا زعموا له أنّه سيجدها خير امرأة ما لم تر برقاً. وكانوا يزعمون أن السعالي تمقت البرق فتفرّ منه[35].

وقد تعرض عبد الملك مرتاض لهذه الأسطورة بالتحليل في كتابه (الميثولوجيا عند العرب) معتبراً إياها من الأساطير المغرقة في الخرافية، إن على مستوى الشخصية المعرّف بها، أو على مستوى الحدث في ذاته وهو زواج "امرأة قوية قادرة على التحليق والطيران (...) بأعرابي جلف قاصر ذهنياً إلى حد ما، بالقياس إليها، كان يجوب الفيافي ويضرب مغامراً في القفار"[36]، كما طرحت هذه الأسطورة أسئلة كثيرة حاول مرتاض الإجابة عنها في كتابه مؤكداً أن الرواة تعمدوا تقديم هذه الأسطورة "خاماً لتكون أبهر، ولتكون أدعى إلى التساؤل، ولتكون أدنى إلى الحيرة والاعتقاد جميعاً. فليس هناك خيط واحد يمكن التمسك به من أجل الوصول إلى حقيقة ما، إلا حقيقة الأسطورة"[37]، وهي بذلك تعد بأحداثها وشخصياتها، وفضاءاتها، بل وحتى لغتها مغرقة في التغريب والتعجيب[38].

كما لا ننسى الشق وهو الآخر كائن غير محكم الخلق يخرج للمسافر إذا كان وحده، يقول المسعودي: "وقد كانت العرب قبل ظهور الإسلام تقول: إن من الجن من هو على صورة نصف الإنسان، وأنه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها"[39].

ومما ترويه العرب أنّه وقع قتال بين علقمة بن صفوان بن أمية بن محرب الكناني جد مروان بن الحكم لأمه والشق، حيث إن علقمة خرج في بعض الليالي يريد مالاً له بمكة فانتهى إلى موضع يعرف بحائط حرمان، فإذا بشق قد ظهر له وأخذ ينشد له:

علقم إني مقتول
وإن لحمي مأكول
اضربهم بالمسلول
ضَرْب غلامٍ مشمول
رحب الذراع بهلول

فرد عليه علقمة:

شقُّ، مالي ولك
واغمد عني مُنْصُلَكْ
تقتل من لا يقتلك؟

التصورات الخرافية العربية.

(35) الميثولوجيا عند العرب، م. س، ص 37.

(36) نفسه.

(37) الميثولوجيا عند العرب، م. س، ص 40.

(38) نفسه.

(39) مروج الذهب ومعادن الجوهر، م. س، ج2، ص 161.

فقال الشق:

علقم، غنيت لك

كيما أبيح معقلك

فاصبر لما قد حُمَّ لَكْ

وضرب كل واحد منهما الآخر فماتا معاً[40].

ومما يُروى عن العرب أن الجن قد قالت شعراً في حرب بن أمية حين قتلته وهو:

وقبر حرب بمكان قفر

وليس قرب قبر حرب قبر

مستدلين على أن هذا الشعر من قول الجن، بأن أحداً لا يستطيع أن ينشده ثلاث مرات متتاليات دون أن يتعتع فيه[41]، ومنذ ذلك الحين اعتبر الشق رمزاً للشخصية الشريرة التي تظهر ولا ترحم.

وقد تصدى عبد الملك مرتاض لمناقشة هذه الأسطورة أيضاً بشيء من التفصيل والتحليل في كتابه السابق الذكر، مبتدئاً بالتشكيك في طريقة وصول تلك الأرجاز التي رواها كل مِنْ علقمة والشق، متسائلاً عن مُوصِلِها إلينا؟.... الخ، مبيناً أننا إذا تغاضينا عن كل الأسئلة وعاودنا الرجوع إلى الأبيات التي رواها الشق حسب ما روي عند المسعودي، فإن محتوى هذه الأبيات لا يحمل معنى المهاجمة من الشق لعلقمة ولا يبدي أية عداوة أو بغضاء[42]....

وغير بعيد عن الشق والسعلاة والغول هناك النَّسْنَاسُ الذي اكتفى المسعودي بالإشارة إلى موطنه (اليمن) في "مروج الذهب" محيلاً على أنه ذكره في كتابه "أخبار الزمان"[43] الذي لم يتسنَّ لنا الإطلاع عليه. أما القزويني فقد حكى في كتابه (آثار البلاد وأخبار العباد) أن الله مسخ أهل وبار فجعلهم نسناساً، ووبار هي "أرض بين اليمن وجبال يبرين من محالِّ عاد (...) كانت أكثر الأرضين خيراً وأخصبها ضياعاً وأكثرها شجراً ومياهاً وتمراً، فكثرت بها القبائل وعظمت أموالهم، وكانوا ذوي أجسام فأشرَّوا وبطروا، ولم يعرفوا حق نعم الله عليهم، فبدّل الله تعالى خلقهم وصيّرهم نسناساً، لأحدهم نصف رأس ونصف وجه وعين واحدة ورجل واحدة، فخرجوا يرعون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر كما ترعى البهائم (...)، يفسدون الزرع ويصيدهم أهل تلك الديار ويُنَفِّرونهم عن زروعهم وحدائقهم"[44].

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل هذا المعتقد ربما يعود إلى الأساطير التي

---

[40] نفسه.

[41] نفسه.

[42] الميثولوجيا عند العرب، م. س، ص 56 . 57.

[43] مروج الذهب ومعادن الجوهر، م. س، ج1، ص 199.

[44] راجع: . آثار البلاد وأخبار العباد: م.س، ص 63.

. معجم البلدان: ياقوت الحموي، ج 3، ص 125.

نشأت عن هلاك قوم عاد مستدلاً على ذلك بحديث رواه ابن منظور في لسان العرب فحواه: "أنّ حياً من قوم عاد عَصوْا رسولهم فمسخهم الله نسناساً، لكل إنسان منهم يد ورجل من شَقٍ واحد ينقزون كما ينقز الطائر ويرعون كما ترعى البهائم"[45]. فالنسناس . بناء على هذا النص . كائن ممسوخ، و"أما ما يذكره المفسرون، نسبة إلى كعب الأحبار ووهب بن منبه في الغالب، من أمر يأجوج ومأجوج، وأنهما من الخلق المشوه، ومن أكلة لحوم البشر، وممن يتصفون بالقامات الطويلة والأجسام الضخمة حتى إنه يمكن تشبيههم بشجر الأرز، فإن ذلك ليس إلا أساطير. وقد استبعده ابن كثير نفسه[46]، وقد أوردنا في تحليل رحلة ابن فضلان[47] بيان انتقال هذه الصورة ليأجوج ومأجوج إلى الآخر بعد أن كانت من المعتقدات العربية السائدة في جزيرة العرب.

وقد كانت هذه المعتقدات قائمة على أشدها في الذهنية العربية البدائية (قبل ظهور الإسلام بزمن قد يكون طويلاً)، حتى إن صورها كانت دقيقة مما يجعل المتلقي يتردد في كثير من الأحيان بين التصديق والتكذيب.

لاشك أن هذه المعتقدات الشعبية قد أثرتها المخيلة العربية القادرة على إنجاب أجمل الأساطير، من مجرد إشارات قرآنية، لم تشف غليل القوم، فراحوا ينسجون الأساطير من حولها نسجاً مثيراً، يبعث التردد والحيرة في نفوس المتلقين. وعليه فالبعد العجائبي كان حاضراً وبقوة في كل هذه المعتقدات الشعبية.

ويذكر كراتشكوفسكي أن السنوات العشر الأولى للخلافة انتعش فيها نمط من الجغرافيا يطلق عليه "الجغرافيا الأسطورية"[48]، هذا النمط الذي يمكن عده شكلاً من أشكال العجائب والغرائب التي ملئت بها كتب الرحلات خصوصاً.

وقد ارتبط هذا النمط ببعض الأماكن الأسطورية كجبل "قاف" الذي يقول فيه القزويني: "قال المفسرون إنه جبل محيط بالدنيا وهو من زبرجدة خضراء منه خضرة السماوات ووراءه عالم وخلائق لا يعلمهم إلا الله"[49]، وعلى الرغم من غياب أية إشارة

[45] لسان العرب: ابن منظور، م 6، ص 177، مادة (نسس).

[46] المثيولوجيا عند العرب، م.س، ص 56.

[47] راجع: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجاً): الخامسة علاوي، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006.

[48] تاريخ الأدب الجغرافي العربي: اغناطيوس كراتشوكوفيسكي، تح. صلاح الدين عثمان هاشم، ج1، ص 51.

[49] عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات: زكريا القزويني، ص 158.

قرآنية إلى هذا الجبل، فإن المفسرون حاولوا أن يبصروا إشارة إليه في الحرف الغامق "ق" في أول سورة "ق" ولم يقفوا عند ذلك بل قاموا بوصف الجبل استناداً إلى بعض المرويات، بل وحتى وصف المواضع التي تحول دونه فلا يمكن عبورها، والتي تحيط بالأرض على طريق طوله أربعة أشهر، وأيضاً للبلاد الواقعة خلفه. حتى إن بعض الجغرافيين ذهبوا إلى تحديد مكانه "بالقوقاز"[50].

ومن الموضوعات التي وردت في القرآن الكريم ودارت حولها الأساطير سد يأجوج ومأجوج الذي أمكن للرسول ﷺ بفضل ما تمتَّع به من نفاذ البصيرة . التي تعبر المسافات الشاسعة . أن يبصر ما طرأ عليه من تصدع فأخبر بذلك في الحديث الذي رواه أحمد في مسنده "إن يأجوج ومأجوج ليَحْفِرنَّ السد"[51].

وقد كان للرحلات العربية اتجاه إلى مكان هذا السد وذلك في عهد الخليفة العباسي الواثق بالله (227 . 232 هـ) حيث رأى هذا الخليفة في منامه أن السد الذي بناه ذو القرنين ليَحُول دون تسرب يأجوج ومأجوج قد انفتح، فبعث بسَلام الترجمان إلى مكان السد (بحر قزوين) في الأصقاع الشمالية لينظر في الأمر فعاد له بوصف شامل للسد وللحصون التي مرَّ بها قبل الوصول إليه، محدداً في كل مرة حتى المسافة بين الحصن والحصن، والحصن والسد. وقد حكى سلام رحلته لابن خرد ذابة الذي قيدها في كتابه (المسالك والممالك) بكل أمانة[52]، ذلك أنه "يؤكد في آخر روايته أنه قد سمعها في بداية الأمر من سلام ثم أمليت عليه من التقرير الذي رفعه سلام إلى الخليفة"[53].

وقد رأى البعض أن رحلة سلام أسطورة خيالية وكفى، أوهى مجرد تضليل مقصود كما (يقود) سبنجر "Spenger" ويؤيده غريغور رييف "Grigoriev".

أما مينورسكي فقد اعتبرها مجرد حكاية تنتشر فيها بضعة أسماء جغرافية، بينما يذهب فاسيلييف "Vasiliev" عالم البيزنطيات إلى أن سلاماً قد نقل إلى الخليفة الروايات المحلية التي سمعها في الأماكن التي زارها. وإلى هذا الرأي الأخير يميل كراتشكوفسكي لأنه . على حد زعمه . لا يخلو من الوجاهة[54].

وبغض النظر عن أسطورية المادة التي

---

(50) تاريخ الأدب الجغرافي، م.س، ج1، ص 51.

(51) مسند الإمام أحمد: أحمد بن حنبل، رقم الحديث 10222.

(52) أدب الرحلة في التراث العربي: فؤاد قنديل، ص ص 91 . 94.

(53) تاريخ الأدب الجغرافي العربي، م. س، ج1، ص 104.

(54) نفسه: ج2، ص 139.

رويت في هذه الرحلة الواقعية، فقد نالت القصة انتشاراً واسعاً في الأدب الجغرافي العربي ورواها الجغرافيون المتقدمون مع تفاوت في التفاصيل من أمثال القزويني[55]، وياقوت الحموي[56]، وأبي حامد الغرناطي[57]والمسعودي الذي يذكر في (مروج الذهب) أنه ذكر في الكتاب الأوسط خبر السد الذي بناه ذو القرنين[58]... الخ.

إذن فالرحلة في ذاتها واقعية كما أكّد ذلك أحد كبار العلماء المحدثين في الجغرافيا التاريخية لأوروبا الشرقية وآسيا الوسطى، رغم أنّ الدافع إلى إرسال هذه السفارة كان خيالياً بحتاً وهو ذات الدافع الذي جعل الخليفة يبعث بمحمد بن موسى الفلكي لتقصي خبر أهل الكهف الذي أورد في القرآن قصتهم في سورة الكهف؛ هذه القصة التي تباينت حولها الروايات ونسجت حولها الحكايات، على نحو ما يذكر الغرناطي: "في طريق قونية غار تحت الأرض يسكنه جماعة، وفيه بيت كبير، فيه رجال موتى، بعضهم قيام، وبعضهم ركوع، وبعضهم سجود، فلا يدري من أي أمة هم، وعليهم ثياب لا تبلى، والنصارى والمسلمون يتبركون بهم وأمرهم شائع يراهم الناس"[59].

ولم يكتف الغرناطي بذكر حكايته هذه التي أخرجت القصة عن حيّزها الجغرافي المعروف من جهة، وجعلتها القاسم المشترك بين المسلمين والنصارى من جهة ثانية بل راح يؤكد صحتها بما رواه له رجل من أهل باشغرد اسمه داود بن علي، من أنّه دخل ذلك الغار ورأى فيه الرجال، فلما اقترب من راكع منهم وأخذ بأسفل عنقه ورفعه استوى الرجل قائماً، فلما تركه عاد راكعاً كما كان. غير أن داود بن علي هذا يذكر أنّ الموتى في الغار كثر، منهم امرأة عندها مهد فيه طفل، قد انحنت عليه كأنها ترضعه وهي ميتة لم يسقط من جسدها شيء[60].

فهذه حكاية من الحكايات الكثيرة المحبوكة حول أهل الرقيم حوتها كتب المتقدمين من أمثال المسعودي[61]، والقزويني[62]، وابن خرداذبة وياقوت[63]

---

[55] آثار البلاد وأخبار العباد، م. س، ص ص 618 . 620.

[56] معجم البلدان، م. س، ج1، ص ص 56 . 58.

[57] تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، م. س، ص 33 . 34.

[58] مروج الذهب ومعادن الجوهر، م. س، ج1،/ ص 314 . 315.

[59] تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، م. س، ص 139.

[60] الصفة نفسها.

[61] يذكر المسعودي في "مروج الذهب . ج1"، ص 315": أنه تحدث عن الكهف وأصحابه في الكتاب الأوسط، ناقلاً ما حكاه محمد بن موسى المنجم من خبرهم، وما لحقه من الموكل بهم حين أراد قتله وقتل من معه من المسلمين.

[62] اكتفى القزويني في "عجائب المخلوقات" برواية قصة

والغرناطي الذي ارتأينا رواية حكاية أخرى له عن هؤلاء الفتية مفادها أن مدينة دقيانوس[64] كانت هي غرناطة، وبالقرب من المدينة بثلاثة فراسخ مدينة صغيرة يقال لها لوشة وإلى جانبها جبل صغير في حضيضه مثل الغار (كهف)، الشمس تزاور عن بابه ذات اليمين وإذا غربت تقرضه ذات الشمال، وفي داخله فتية، عددهم سبعة موتى، ستة منهم نيام على ظهورهم، وآخر نائم على يمينه وعند أرجلهم كلب، لم يسقط من أعضائهم ولا شعورهم شيء، والناس يغطونهم بأنواع الثياب، ويزورونهم من جميع البلاد، وعلى الكهف مسجد، ولهم هبة عظيمة وعلى الكهف نور كثير، والدعاء عندهم مستجاب. وهذه كرامة الله ظاهرة لعباده في الدنيا تدل على إكرام الله تعالى لأرواحهم في الآخرة[65].

وربما كان طابع القداسة الذي أضفاه الغرناطي على القصة منذ البداية (يكفي أنّه روى القصة باللفظ القرآني) أحد أهم الأسس التي استند إليها الرحالة لإقناع المتلقي بما يأتي من الدعاء المستجاب في مسجدهم

أهل الرقيم التي رواها عبادة بن الصامت الصحابي الجليل، والتي يخبر فيها أن أبا بكر الصديق بعثه إلى بلاد الروم ليدعو ملكها للإسلام، فلما دخل الروم لاح له منها جبل أحمر، قالوا له إنه جبل أصحاب الكهف، فسار إليه ودخل على بيت محفور في الجبل، فوجد فيه ثلاثة عشر رجلاً مضطجعين على ظهورهم كأنهم رقود على كل واحد منهم جبة غبراء، وكساء أغبر قد غطوا بها رؤوسهم إلى أرجلهم فلم نر ما ثيابهم من صوف أو وبر إلا أنها أصلب من الديباج، وإذا هي تقعقع من الصفاقة وعلى أكثرهم خفاف إلى أنصاف سوقهم، منتعلين بنعال مخسوفة، ولنِعالهم وخفافهم من جودة الخرز، ولين الجلود ما لم تر مثله، فكشفنا عن وجوههم رجلاً بعد رجل فإذا هم من وضاءة الوجوه وصفاء الألوان كالأحياء، وإذا الشيب قد وخط بعضهم، وبعضهم شباب، وبعضهم موفورة شعورهم وبعضهم مضمومة، وهم على زي المسلمين فانتهينا إلى آخرهم، فإذا هو مضروب الوجه بالسيف كأنه ضرب في يومه. وقد قيل لهم أنه في كل عام "يجتمع أهل تلك النواحي عند باب هذا الكهف فيدخل عليهم من ينفض التراب عن وجوههم وثيابهم وأكسيتهم ويقلم أظافرهم ويقص شواربهم ويتركهم على الهيئة التي ترونها. وقد ذكروا لهم أنهم كانوا أنبياء بعثوا في زمان واحد وكانوا قبل المسيح بأربعمائة سنة (راجع: ص 157 . 152)، بينما عمد في آثار البلاد وأخبار العباد إلى ذكر قصتهم عن وهب بن منبه، وهي قصة في غاية الطرافة والغرابة؛ لما حوته من الأحداث التي لم يكن لها عهد بما جاء به القرآن. (راجع: ص ص 498 . 501).

[63] ذكر ياقوت في معجم البلدان قصة أهل الكهف كما رواها ابن خرد ذابة ولم يهمل ما رواه عبادة بن الصامت عن هؤلاء، مشيراً إلى الاختلاف الكبير الذي وقع في تحديد موقع مدينة دقيانوس وبالتالي موضع جبل الرقيم والكهف. (راجع: المجلد الثالث، ص 61 . 62).

[64] دقيانوس: هو اسم الملك الذي اضطهد الفتية ففروا إلى الكهف بإيمانهم، ثبت اسمه في مروج الذهب "دقيوس" والراجح هو دقيانوس.

(راجع: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج1، ص 314).

[65] تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، م. س، ص 127.

والنور الساطع على جبلهم، وغيرها من الكرامات التي مُنِحوها رغم أنهم أموات عند ربهم يرزقون.

وكلها معتقدات شعبية استفحلت بين العامة والخاصة حتى أنه لم يعد يقدر أحد من العلماء على دفعها كما أشرنا إلى ذلك سلفاً، وهي مما يغذي البعد العجائبي في أدب الرِّحلات.

ومهما كانت الأحداث، والشخصيات، والفضاءات مرجعية فإن العناصر العجائبية تتدخل لإضفاء بعض السمات العجائبية عليها فتغدو عجائبية محضة. ولربما ضاعت مرجعيتها التاريخية بين مجموع الحكايات التي تطبعها بالطابع العجائبي، الذي يجعل المتلقي في حيرة من أمره أيصدق كلَّ ما يقال أم يكذب، فيصبح الذكي العاقل هو القادر على التمييز بين الأمرين كما يقول الغرناطي، ولاسيما إذا تعلق الأمر بشيء من أمور الدين.

ولم تنحصر تلك الحكايات والقصص فيما ذكرنا فحسب، بل إنّ كتب الرِّحلات البرية منها والبحرية قد عجّت بقصص ومغامرات طريفة وغريبة في الآن نفسه، كانت أكثر التصاقاً بالرحلات البحرية التي كانت وجهتها الأصقاع البعيدة، كالهند والصين، وسواحل إفريقيا الشرقية خاصة بلاد الزنج المشهورة، وهي تنطبق بوجه خاص على "زنجبار" الحالية.

وفي هذه السلسلة يشغل كتاب عجائب الهند لبُزُرُج بن شهريار الذي تم تأليفه سنة 324 هـ/953م مكانة مرموقة، والذي يرى فيها فيران أن بعض قصصه يرجع إلى أواخر القرن العاشر. ومما يتميز به هذا الكتاب أن قصصه لا تدور حول قصة واحدة متماسكة الأطراف كما هي الحال مع كتاب أبي زيد السيرافي ولكنه يتناول مجموعة من القصص المتفرقة المختلفة طولاً وقصراً تتراوح بين عشر صفحات وبضعة أسطر، ومما تتميز به مادتها التنوع، فتارة يقابلنا وصف قصير لنبات أو سمك أو عجائب، وطوراً وصف لحادث في البحر أو البر قد يتحول إلى قصة مغامرات...، وتمثل هذه المجموعة القصصية لبزرج مصنفاً أدبياً ممتازاً . كما يشهد بذلك كراتشوكوفسكي . لا يقل أهمية عن أفضل مواضع أسفار السندباد بل ويفوقها أحياناً[66].

وربما كانت القصة التي رواها شوقي ضيف في كتابه (فنون الأدب العربي . جزء الرحلات .) خير دليل على ذلك؛ إذ يروي أحد الملاحين عن أبيه قائلاً:

"أسْرَيْتُ في مركب لي كبير، ونحن

[66] تاريخ الأدب الجغرافي العربي، م. س، ج1، ص 143.

طالبون، جزيرة قِنْصور[67] (...) وأدْخَلنا التيار بين جزائر، فأسندنا المركب إلى واحدة منهن. على ساحلها نسوة يعمن ويسبحن ويلعبن فأنسنا بهن، ولما قربن منهن تهاربن في الجزيرة.

وتمضي الحكاية فتزعم أنّ هذا الملاح ومن معه من التجار بادلوا أهل الجزيرة عروضهم من الحديد والنحاس والكحل، والخرز والثياب بما عندهن من الأرز والغنم والدجاج والعسل والسمن، ثم طلبوا بضائع منهن يشترونها، فقلن ليس عندنا إلا الرقيق فاشتروا طائفة كبيرة، ولكن لم يكادوا يمضون في البحر حتى تطاير هذا الرقيق تطاير الجراد والمركب تجري في موج كالجبال، وكانت لا تزال بين القوم ضاربة في قاع السفينة فأمسك بها الملاح وأقعدها وأقامت معه ثماني عشرة سنة مقيدة، واستولدها ستة أولاد كان منهم راوي القصة! ويزعم أنه مات أبوه ففكوا عن أمهم قيودها رحمة بها وإبراراً لها وحنواً عليها، يقول: فخرجت كأنها الفرس السابق، وانطلقنا خلفها، فلم ندركها، وقال لها بعض من قرب منها: تمضين وتخلين أولادك وبناتك، فقالت: ما أعمل لهم وطرحت نفسها في البحر،وغاصت كأقوى حوت يكون، يا سبحان الخالق البارئ المصور"[68].

---

[67] قنصور هو أحد أسماء جزيرة النساء.

[68] الرحلات: شوقي ضيف، ص 46 . 47.

وللعلم فقد جعل بعض الكتاب العرب هذه الجزيرة من بين جزر "واق واق" التي كانوا ولا يزالون يقصون عنها الأساطير الكثير، وقد قدّم "بزرخ" تعليلاً لاختصاص هذه الجزيرة بالنساء، إذ يحكي أنّ الرجل سأل المرأة التي أخذها معه عن سر تلك الجزيرة وعن سرهن في الانفراد بالجزيرة دون الرجال فقالت:

"نحن أهل بلاد واسعة ومدن عظيمة محيطة بهذه الجزيرة، ومسافة ما بين كل بلد من جميع بلادنا وبين هذه الجزيرة ثلاثة أيام بلياليها، وكل من في أقاليمنا ومدننا من الملوك والرعايا يعبدون النار التي تظهر لهم في جزيرتنا، ويسمونها بيت الشمس، لأن الشمس تشرق نم طرفها الشرقي وتغرب في جانبها الغربي فيظنون أنها تبيت في هذه الجزيرة (...) فيعبدونها ويقصدونها بصلاتهم وسجودهم من سائر الجهات. ثم إن الله سبحانه وتعالى جعل المرأة في بلادنا تلد أول بطنٍ ذكراً، وثاني بطن أنثيين، وكذلك باقي عمرها، مما أقل الرجال في بلادنا، وأكثر النسوان! فلما كثرن وأردن أن يغلبن على الرجال صنعوا لهن المراكب وحملوا منهن آلافاً، وطرحوهن في هذه الجزيرة، ويقولون للشمس: يا ربهن أنت أحق بما خلقت، وليس لنا بهن طاقة (...) وإن بلادنا في البحر الأعظم تحت سهل لا يقدر أحد أن يجيء

إلينا (...) خوفاً من أن تشربه البحار.."[69].

وقد ظلت هذه الجزيرة موضوع حكايات تنسج من بنات خيال البحريين خصوصاً، رغم البعد الجغرافي الوهمي الذي تُوسم به.

ومما تقدم يتضح أن العجائبي في التراث العربي تمظهر في الأسطوري والفلكلوري، وفي المحكيات الشعبية الشفوية، وكل ما هو سحري مقترن بالذاكرة في إطار كلية المتخيل، وكل ما له اتصال بالملل والنحل والمعتقدات المختلفة، إضافة إلى مزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر من خلال بعض الصور التي تبتدعها المخيِّلة، بما فيها تجاوُز للمألوف والآني، مستشرفة آفاق الغريب والعجيب عن طريق تلاقح مستويات مثقلة بالدلالة[70].

فهرس المصادر والمراجع:

1 . الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1978.

2 . آثار البلاد وأخبار العباد: زكريا القزويني، دار صادر، بيروت، د. ت.

3 . أدب الرحلة في التراث العربي: فؤاد قنديل، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002.

4 . تاريخ الأدب الجغرافي العربي: إغناطيوس كراتشوكوفسكي، تح. صلاح الدين عثمان هاشم، الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، 1957.

5 . تحفة الألباب ونخبة الإعجاب: أبو حامد الغرناطي، تح. إسماعيل العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

6 . تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، ضمن كتاب (نظرية التلقي . إشكالات وتطبيقات): سعيد يقطين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، د. ت.

7 . دائرة المعارف: المعلم بطرس البستاني، دار المعرفة، بيروت، د. ت.

8 . الرواية العربية واقع وآفاق: محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

9 . شعرية الرواية الفانتاستيكية: شعيب حليفي، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

10 . عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات: زكريا القزويني، دار الشرق العربي، بيروت . سوريا، د. ت.

11 . العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون: عبد الملك مرتاض، أعمال ملتقى 15 . 16 ماي 1989، جامعة وهران، دفتر رقم 3، نوفمبر 1992، ج1.

12 . العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجاً): علاوي الخامسة، منشورات جامعة قسنطينية، الجزائر، 2006.

13 . لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.

14 . مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفتان تودوروف، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

15 . مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن المسعودي، تح. محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1964.

---

[69] الرحلات، م. س، ص 45 . 46.

[70] شعرية الرواية الفانتاستيكية، م. س، ص 14 . 15.

16 . مسند الإمام أحمد: أحمد بن حنبل، مؤسسة التاريخ الإسلامي . دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1991.
17 . معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ط2، 1995.
18 . معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي . فرنسي . العربي): مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
19 . الميثولوجيا عند العرب . دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة: عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
20 . النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد: عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
21 . واقع عجيب وغريب: نعيمة بن عبد العالي، متاح على الشبكة [2004/10/15] www.arabicstory. net.



عنهم

محمد البغدادي/ العراق

عَنِ امْرَأةٍ.. وَعَنْ حَرْبٍ.. وَعَنِّي يُتَمْتِمُني كَلامٌ لَمْ يَقُلْنِي!!
عَنِ امْرَأةٍ سِوَى أُمِّي..!! وَحَرْبٍ سِوَى وَطَنِي..!! وَقَبْرٍ لَمْ
عَنِ امْرَأةٍ تُصَلِّي كُلَّ فَجْرٍ وَتَذْكُرُنِي بِدَمعٍ مُطْمَئِنٍّ..
وَعَنْ حَربٍ تُغافِلُنِي فَتَطفُوْ عَلَى نَهْرَينِ مِنْ ظَمَأٍ وَحُزْنِ
وَعنِّي.. كُنتُ لي.. وَهَرَبْتُ منِّي إلى لُغَتي وَبَعضُ الإثْمِ ظَنِّي!!

***

أنا المنفيُّ في امرأةٍ أضَاءَتْ مَصَابيحَ التَّرَقُّبِ بِالتَّمَنِّي
تَحُدُّ على الَّذِينَ مَضَوْا وَتَرفُو ثِيابَ الذِّكرَياتِ بِخَيطِ وَهْنِ
لَهَا مِن حُزنِها طِفْلٌ يَتِيْمٌ تُناغِي نَومَهُ بِشَجِيِّ لَحنِ
عَلَى شُبَّاكِها نَبَتَ انْتِظارٌ كَشَوْكٍ كَالِحِ الألْوَانِ خَشْنِ
هِيَ امْرَأةٌ كَأنَّ عَذَابَ جِيلٍ يَئِنُّ بِصَدرِها.. وَعَويلَ قَرْنِ
هِيَ امْرَأةٌ سِوَى أُمِّي.. وَلكِنْ. سِوَاها في الفَجِيعَةِ لم يلدني!!
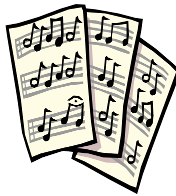
***

أنا المنْفِيُّ في وَطَنٍ يُواري حَرَائِقَهُ بِمَوّالِ المُغَنِّي
يُقَلِّبُ في الفَرَاغِ يَداً دُخَاناً كَطَيرٍ فَرَّ مِنْ سِجْنٍ لِسِجْنِ
سِلالُ حَصَادِهِ امْتَلأتْ بِقَمْحٍ رَمَادِيٍّ.. مَرِيرِ الطَّعْمِ.. عَفْنِ
يُعَمِّرُ لِلخَرَابِ جِنَانَ عَدْنٍ وَيَبني لِلغُزاةِ قُصُورَ أمْنٍ!!
هُوَ الوَطَنُ المؤجَّلُ مُنْذُ حَرْبٍ وَحَرْبٍ.. لَمْ أُرِدْهُ.. وَلَمْ يُرِدْنِي!!
سَأدعُوهُ: (الرَّحيلَ) وَلا أُسَمِّي وَأدعوهُ (الفِرَاقَ) وَلا أُكَنِّي!!

***

أنا المنْفِيُّ فيَّ شَهِدْتُ مَوتي مِراراً مرَّةً.. وَشَهِدْتُ دَفْني!
تُسَيِّرُني قَوافِلُ تَائِهَاتٌ وَأعلَم أنَّ دَربَ التِّيهِ مُضْنِ
تَمُرُّ خُطَى الكَلامِ فَأَقْتَفِيْها بِخَطوٍ /تَمْتَمَاتٍ لَيسَ يَعني!
أُثَبِّتُ خَيمَتي بِعُرَى رَحِيلٍ وَأرفَعُ رُكْنَها بِعَمُودِ ظَعْنِ
أُعبِّئُ قِربَتي بِسَرابِ ماءٍ يُقَطِّرُ ملْحَ خَيبَتِهِ بِجَفْني
أنا قَلَقُ الصَّحارَى وَهْيَ تَذْرُو رِمالَ العُمْرِ في الأُفُقِ المُسِنِّ!!

***



برج الماء
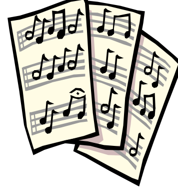
محمود نقشو

لا أذكرُ منها غيرَ غموضِ معارجِها،
وتقلّبِ وجهتِها،
ورنينِ الحِلْيَةِ حينَ ترومُ السيرَ على أحجارِ الغبطةِ في جسدي..
فتلامسُ أفئدةَ الرّائينْ
لا أذكرُ غيرَ فضاءٍ يشبههُ شجرٌ أو شيءٌ منهُ،
وأحجارٌ صمّاءُ كما لو أنَّ دبيبَ الخَلْقِ سرى يوماً في أسودها،
وأقامَ مناسكهُ الأولى عند السورِ الشرقيِّ،
وأسّسَ صومعةً،
والديرُ أطلَّ على الوادي،
وتكاثرَ رُهبانُ النحوِ فصاروا أربعةً..
ولثالثهِمْ ما للثاني من توشيةٍ وطروقٍ في صرفِ الأسماءِ،
كأنّ فلاتَهُمُ غُفْلٌ لا تُفصِحُ عمّا يقصدُهُ المرتابُ من التبيينْ
وبحجّةِ إلحاقِ الأنسابِ بأشباهِ المعنى،
والأخذِ بشرعةِ أربابِ المحسوسِ..
تناثرَ عقدُ الماسِ على الصفحاتِ فصارَ ملاذاً،
والحبّاتُ ندى
وتضاحكَ منثورُ الغمزاتِ على الردهاتِ..
فأضحكَ غيهبَها ومرامي النعمى،
واستلبَ الغبطاتِ فصارَ لصمتِ تلهّفِهِ وَقْعُ الإنشادِ،
وللأجراسِ وقد رَكَنَتْ رَجْفَاتُ صدى
لا أذكرُ في غبشِ التذكارِ سوى أنّي غافلتُ الساهرَ من حُرّاسِ حديقتِها،
ولجمتُ ظلالي عندَ مرابطِها..
كي أعبرَ فوقَ مرايا الماءِ إليها وقتَ ينامُ الظلُّ،
ويغفو في لججِ التدوينْ
الليلةَ أعرفُ أبّهةِ الإنصاتِ لعينيها،

والليلةَ أدركُ كم يحتاجُ الأمرُ لإرجاعِ السفنِ الغرقى في الماءِ..
إلى برِّ المعتادِ،
وكم يحتاجُ العاشقُ..
كي يبقى مكتفياً بحدودِ الضمِّ وأخيلةَ التسكينْ
والليلةَ أدركُ مقدارَ النُعمى والغبطةَ..
حينَ ألوذُ بما أبقاهُ الموجُ من المجدافِ،
وما أبقتْهُ منائرُها من توقٍ الزَهْوِ،
وما أبقاهُ على أشجارِ براءتيَ الأولى الصخبُ
وأرى ما يشبهُ جنداً مهزومينَ،
وراياتٍ تتكسّرُ فوقَ صخورِ الغامضِ..
أقوى فكرَتَها الإنهاكُ،
وأدمى مقلتَها التعبُ
والليلةَ يختلفُ الفقهاءُ بشأني حينَ يريدونَ التفسيرَ،
فبعضي مُلْتَبَسٌ كوهادِ الوقتِ،
وبعضي أدرَكَهُ الإخفاءُ،
وهاجرَ في لغةِ التضمينْ
والبعضُ الآخرُ يحسبهُ من يذكرُ غرّتَها الإغفالُ،
وما أمرُ الإغفالِ بخافٍ حينَ يَقَرُّ الضوءُ على حالٍ..
لكنَّ لوجهتِها التفسيرُ،
ولي فيضُ الأنواءِ وسَحْوُ الطينْ

الليلةَ أدركُ بغدَدَةَ الأنساقِ وقد حامتْ في حيِّ اللفتةِ..
دغدغَةَ الأقراطِ،
ووشوشةَ الأمشاطِ،
وزغزغةَ المجرى
وأكوِّرُ ضوءَ النهدةِ علّي ألمسُ وَشْيَ الصوتِ،
وصَوْغَ الضحكةِ..
علّي ألمسُ حَوْكَ الظلِّ أوانَ تمرُّ منهّدَةً،
وحمامُ قلائدها يتراقصُ معتمراً،
ويقيمُ مناسكَهُ ما بينَ الهدأةِ والذكرى
من يذكرُ كيفَ تهادتْ..
كيفَ تناءتْ،
وانسدلَ المعراجَ على المسرى
من يذكرُ في غبشِ التذكارِ قطيفَ بنفسجِها..
والحائمَ دونَ مهفهفها،
والمترفَ وقتَ يلوذُ بخَفْقِ الثوبِ..
فيعرجُ في زَغَبِ النسرينْ؟
من يذكرُ غامضَها،
ورنينَ البللورِ المتكسِّرِ فيَّ أوانَ تمرُّ ببالِ الأجراسِ الأولى،
والرّيحَ وخيلَ المهزومينْ؟
من يذكرُ بعضَ وداعتِها..
يتذكّرُ نافذةً سكرى،
وسراجاً أثملهُ التذكارُ،
وشيئاً من عبثِ العشرينْ

من يذكرُني منكم.. والله،
يتذكّرُ كُنْهَ الماءِ، وأسئلةَ التكوينْ.
وفحوى الطّينْ



ونعيشُ.. ما دمنا نحبُّ

ياسر الأطرش

سنحبُّ ما دمنا نعيشْ، ونعيش ما دمنا نحبُّ..

سنظلُّ نكتب فوق أسوار الحياة

ـ لنا إلى أيامنا الخضراء دربُ..

ونظلُّ نزرع في حقول اليأس أرجلنا

لتنبتَ تحت أرجلنا مسافاتٌ وعشبُ..

ونظلُّ نرسم ضحكة الأطفالِ.. حتى يضحكَ الأطفالُ

نستجدي العواصم والقرى

حتى يصير لكلّ عاصمةٍ مكان حجارة الطرقاتِ.. قلبُ..

سنحبُّ ما دمنا نعيشْ..

ونعيش ما دمنا نحبُّ

ونظلُّ نحمل في رحيل البحر أشواق الرجوع إلى المكانْ

ونظلُّ نحلم باليمامِ

يحطُّ فوق بكائنا الصيفي.. يتسعُ القمرْ

قد تُقتلُ الأشجارُ، لكنّ الولادة ممكنه

لو من حجرْ..

حتى وإن كان الكلام قوافلاً للصمت توغل في الزمانْ

سيقاتل الموتى

ومن موت الشعوب ـ يقوم شعبُ..

سنحبُّ ما دمنا نعيشْ.. ونعيش ما دمنا نحبُّ..

ما دام صدركِ نابضاً بالدفءِ.. وجهي لن يموتْ..

من أيّ شيءٍ
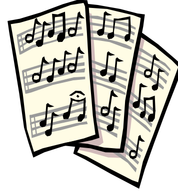
من غبار الحلمِ.. من وجع الشوارعِ.. من عذابات الخطا

تُبنى البيوتْ..

ولقاء أرجلنا على مترٍ.. بلادْ

لكنّ لون البوح في عينيكِ مُنكسرٌ صمَوتْ..
وأنا أحبُّ دمي يُعرشُ فوق أحزان العيونِ
وكلّما هدأتْ مرارتها.. يهبُّ
سنحبُّ ما دمنا نعيشْ..
ونعيش ما دمنا نحبُّ
وأنا أحبكِ
حين كان البحر مجتمعاً؛ وحين انشقّت الأنهار عنّي
وأنا أحبكِ
حين يضحك ياسمينٌ في دمشقَ
وحين تهطل فوق بغداد القنابلْ
بغداد منكِ، وأنت مني
فلنحاول.. أن نغنَّي

كي يظلَّ غناؤنا معنا يقاتلْ..
نحتاج كل جراحنا كي نغسل القهر المعتّقَ في الوريدْ
أحتاج وجهكِ كي أرى ظلّي
وأعرف أنّ شمساً ما هنا.. وهناك غربُ
إنّ الوصول إلى الجهات بغير حدّ الحبِّ.. صعبُ
فامشي إليَّ - عليَّ
صوتكِ وجهةٌ.. وأنا غريبْ
وأنا قميص الحزن.. فاتضحي
ليسقط عن غد الأطفال ذئبُ
لنحبَّ ما دمنا نعيشْ..
ونعيش ما دمنا نحبُّ



تحْتَ القُبَّةِ الخَضْرَاء

قحطان بيرقدار

وَمَرَرْتُ بِالشَّبَحِ الذي
قدْ كُنْتُهُ يوماً
فما رَدَّ السلامَ عليَّ
أَنَّبَنِي وقالَ:
ـ خَرَجْتَ عَنِّي
مُذْ وَطِئْتَ الأرضَ
بِالْقَدَمِ التي زَلَّتْ قُبَيْلَ ثُبُوتِهَا
وتَرَكْتَنِيْ لأَغِيْبَ في كَنَفِ الوُضُوحِ..
ألستَ أنتَ المُقْتَفِي أَثَرَ الغِوَايَةِ؟!

لمْ أَقُلْ قَوْلاً ثقيلاً
بلْ صَرَخْتُ:
ـ أنا الذي حَمَلَ الغِوَايةَ كُلَّهَا
مُنْذُ التَّخَلُّق..
لمْ أَفُزْ بِدَمِ المَلائِكِ وَالْغِيَابِيِّينَ..
لكنِّيْ حَظِيْتُ بِأنْ أَعِيشَ تَحَوُّلاً
لا يَنْتَهِيْ..
ومَضَيْتُ ليْ بينَ الفُصُولِ
تَجَلِّيَاتٌ لستُ أُدْرِكُها
وأُشْرِبْتُ الرَّبيعَ
وما يُفَتِّحُهُ مِنَ الأَوْجَاعِ
في جَسَدٍ تَعَرَّى في الهَواء الطَّلْقِ
لِلنَّسَماتِ وَالطَّعَنَاتِ
لمْ أَمْلِكْ دَمِيْ
وتَرَكْتُهُ لِيَسِيْحَ بِيْ
ويَصُبَّ في لُجَجِ الْحُضُورِ..
ألستَ أنتَ المُقْتَفِيْ الغِيَابِ؟!
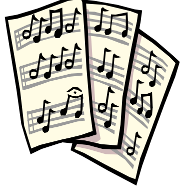
أَجَابَنِيْ شَبَحِي:
ـ الْخَيالُ يَقُودُنا نحوَ المُحَالِ

وكُلَّما اشْتَعَلَتْ رُؤَاكَ
تَكاثَفَتْ سُحُبُ الحقيقةِ
في سَماءِ الوَهْمِ..
قَلْبِي مُطْمَئِنٌّ
لا يُكَدِّرُ أيُّ شَكٍّ
رَاحةَ البَالِ التي أَنْسَابُ فِيها
جَدْوَلاً مُتَرَقْرِقَاً في الْفَجْرِ
يَسْقِي بِاليَقِينِ الرُّوْحَ
لا صَحْرَاءَ تَدْنُوْ مِنْ جِنَانِيْ
لستُ أَغْفُوْ
إِنَّنِي صَحْوُ الزَّمَانِ..

أَعادَنِيْ شَبَحِيْ إلى لُغَتِي القديمةِ
فَارْتَعَشْتُ وغِبْتُ في وَجَعِي قليلاً
ثُمَّ أَلْقَيْتُ الكلامَ بِلا زَخارِفَ:
ـ أنتَ مِنْ صُنْعِيْ
فَكيفَ تُحاوِلُ الإفْلاتَ مِنِّي؟!
ما خَرَجْتُ
وإنَّما أُخْرِجْتُ عَنْكَ
إلى بِلادٍ قدْ تَماهَى الموتُ فيها
بالحياةِ
وَأَقْفَرَتْ فيها الرُّبَا
مِنْ زَهْرِها النَّارِيِّ

لا أضواءَ تَسْطَعُ في لَيالِيْهَا..
مُحَطَّمَةُ الْجُسُورِ
وليسَ فيها ما يُحِيْلُ إلى الأُنُوثَةِ
في مَعانِيْها القَصِيَّةِ..
تَسْتَوِيْ فِيْهَا النَّقَائِضُ...
والشَّوَارِعُ كيْ تُشَكِّلَ بِالغُبَارِ
مَشاهِدَ المَنْفَى
وَسِيْمَاءَ الرَّحِيلِ
هَرِمْتُ فيها
فَانْحَسَرْتُ معَ الأصيلِ
إلى مَجاهِلِ التَّوَحُّشِ والهُيَامِ
فَأينَ أنتَ الآنَ
في تَغْرِيْبَتي السَّوداءِ؟
أَوْغِلْ في مَدايَ
فَرُبَّما عُدْنَا معاً
نحوَ اليَنابيعِ السَّنِيَّةِ
وَابْتَدَأْنَا مِنْ جديدٍ
رِحْلَةَ الْجَرَيانِ
تحتَ القُبَّةِ الخضراءِ
وَاتَّضَحَتْ جِنَانُ الأرضِ أكثرَ
وَاسْتَوَيْنَا قَائِمَيْنِ
وقدْ تَماهَيْنا بِنُورٍ
وَاتَّحَدْنا كَوْكَباً

يَجْلو الحقيقةَ في الزَّمانِ وفي المكانِ...



غياب

مريم الصيفي/ الأردن

غيابٌ تمادى امتداداً
فحاورتُني: قلت:
هذا الذي أشعل الروحِ ناراً
وأوقد قلبي اضطراماً
وحزناً يجف له العشبُ
في سهل ذاتي
فناديتُ:
يا أم خالد
ماذا أقول إذا ما الصباح
أطلّ على مشهدٍ من رؤاي
إذا ما استفاق على بيدر الوهم
زهرُ الأمل...
وأشرق في موسم الليل نجمٌ أفل
أتدرين أنّني أراود
أحلاميَ الدافئات
أراك... أراك..
أتدرين أنّي أضمك للصدر
في كل حلم
أقبّل يا حلوتي وجنتيك
وأرثوا لعينين صافيتين
وأنكر أنك غبتِ
وتنكر روحيَ أنّا افترقنا
ويدفعُ قلبي وعيني..
فهذا الذي كان
حقٌّ علينا ونرضى
بما قدّر الله يا توأم الروح
نرضى وما من مفرّ..
****
أيا أم خالد حاضرةٌ أنت
حاضرةٌ في أساي وفي فرحي
في تألق روحي بوهج القصيدِ
وثرثرة الحبر في ورقي
واكتمال وجودي
وحاضرة في أغانيَّ للوطن المستباح
وفي لهفتي وحنيني وشوقي
للون الحياة التي قد عشقنَا
لكل الأماني التي راودتنا..
فعشنا على أمل مشرقٍ من بعيد

ولكن غدر الزمان أبى..
وأسكت في الوتر الحرِّ
لحن النشيد..
****
أتدرين يا توأم الروح
يا أم خالد أني ذكرتك
في شرفة قد أطلّتْ
على نهر سيحون
كان انسياباً جميلاً رقيقاً
وفيء الصنوبر والسرو
في مائه يستحم
ويرخي جدائله المائلات
كما النخلُ فوق ضفاف
الفرات ودجلة
وعدت بذاكرتي
للذي قد مضى
من زمان عشقناهُ
في الرافدين وشط العرب
وأطلقت للذكريات العنان
وطفت وأنت معي
بين تلك الضفاف
وروحي تئن أنيناً يمزّق
أحشائي المترعات بحزنٍ
تخيلت دجلة يجري دماً
ويَدمع من ألم شاطئاه
وتلك الضفاف الحزينة
أغرقها الموت
أغرقها كمدٌ مستبدٌّ
وخيّم ليلٌ حزين
وذاك هو الموت
يحصد دون رقيب
ويغرق في الهمِّ والغمِّ
وجهُ العراق الذي كان
بالأمس مبتسماً للحياة
****
أتدرين يا أخت روحي
بأني تيتَّمتُ بعدك
لم يبق للعيش طعمٌ
ولا للحياة التماعٌ أنيس
ولا للوجود ابتهاج
كما كان من قبل..
لا... ثم لا.. ثم لا...
أناجيك في عتمة الليل
ما أطول الليل يا أصدق الناس
يا ومضة من نقاء
وما أعمق الحزن حين
غياب الأحبة يمتد يمتد
والزائفات من الأمنيات
تراءى على خجلٍ
ويلوح على البعد وهمٌ جميل...
ونجري وراء السراب
على أمل في ارتواء
ولكن وهجَ الحقيقة
يدداح من كوّةِ المستحيل..

11/ 5/ 2007

على وتر الأربعين

فاضل عزيز فرمان/ العراق

نصفانِ منشطرانِ من رجلٍ
يتوحدانِ
فينتهي الرجلُ!!
....
نصفٌ يغذّ السيرَ
دون هدىً
والآخرُ العرّاف
لا يصلُ!
....
يتقاتلان وللفدا
أملٌ
يتصالحان
وللهدى أملُ
....
نصفان
يتحدان
في رجلٍ
والبدرُ
ينقصُ
حين يكتملُ
....

كل الذين أحبَهم ذهبوا
بقيَ
الوحيدُ
وزاده العتبُ
سمّارهُ لجمٌ ودالية
قد حالَ فيها الحصرمُ ـ العنبُ
ويهزُ نخلتهُ.... فلا حشفٌ
أبقى الزمانُ
فهل بها رُطَبُ
ظلٌ يَظِلُ أريكةً فَرَغتْ
من سامرٍ
والعمرُ

يَ............
....ن.........
......سَ......
............ر.....
.............ب.
....
ياما وياما الريحُ قد دفعتْ
هذا الشراع

وهدَّهُ التعبُ
....
وأصابعٌ حامَتْ على عدمٍ
ياما أشتهاها الماسُ والذهبُ
....
(وتلفتتْ عينٌ وإذ خفيتْ
عنها الطلول....)[71]
تلفّتَ الوجَلُ
....
عقلٌ هي الصحواتُ
أم خبلٌ
من يعقل الدنيا
هو الخَبِلُ
....
وسؤالنا عن سرِها أرقٌ
كم أرقَ الأسلافَ
ما سألوا
....
كم قامةٍ
بالفرض قائمةٌ
كم قامةٍ
بالرفض

تعتدلُ
....
..كم يابسٍ
كالروض مطلعهُ
كم ظاميءٍ
وفؤاده خضلُ
....
كم مُطفَأ يمشي كمجمرةٍ
سراً
به
النيرانُ
تتصلُ
....
كم.....
كم......
كم.....
في العمر كمكمةٌ
وتظلُ
تطفئنا
ونشتعلُ!!

---

(71) التضمين من بيت شعري للشريف الرضي:

وتلفتت عيني وإذ خفيت   عنا الطلول تلفت القلبُ

جمرُ الأربعين

خالد أبو حمديّة/ الأردن

كُفّ يا بحرُ شوَّقتني الضِّفافُ ... حَنَّ فيّ الشراع والمجدافُ

لعيونٍ تصوغُ رملي نُضاراً ... فتبوحُ الصخور والأصدافُ

كُفّ، في شاطئي بناتُ التمني ... وربيعُ السنين وهي عِجافُ

فلياليَّ سَرْمدٌ من شجونٍ ... وجمارٌ إلى الجمار تُضافُ

صحوةُ الأربعينَ نَصْلُ حسابٍ ... للنوايا وتوبة واعترافُ

وأكفٌّ الحياة تَبْري سِهاماً ... من ضلوعي تَسُلها فأخافُ

كلّما طارَ للمنيةِ سهمٌ ... أنَّ قلبي وعانَدَته الشّغافُ

إيهِ يا عمرُ يا نَديم الخطايا ... خُنْتَ دوماً حين الأخلاءُ زافوا

فَعلى أيِّ المستحيلاتِ نبكي ... وبأصلابنا تَخونُ النطّافُ

ما انتصفنا من السّنين ففيها ... غولُ حُلم مَواتُه الإنصافُ
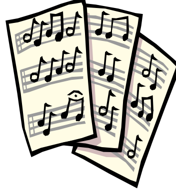
وهي عنقاءُ من رمادٍ تَجَلت ... ريشُها مَهْدُ عابرينَ تجافوا

سَكَنَ الموتُ خَفقَنا مذ سَكنا ... ظلمة الرَّحم، حَلَّ فينا القطافُ

وهَجَرْنا زلالَه ذات طينٍ ... فاعترى الجَدْبُ نَبْضَنا والجَفافُ

إنّه العُمرُ فرجة بينَ موتين، ... رحيلٌ مؤجّلٌ وانصرافُ

كم صحارى هجيرُها شاخَ فينا وسَواق مياهُهُنَّ رُعافُ
وضَلالٍ قتامُه شَعَّ طُهراً وهداياتٍ شَمسُها لا تشافُ
رزقُنا الخَطوُ ما قنعنا بدربٍ لو غَنينا فكلُ عُمرٍ كَفافُ
عِبرة الأوفياء أصداءُ وَجْدٍ فَهُمُ من غَيابَة القبر وافوا
وأنا عَبْرتي رهينة حزنٍ حَبْسُهُ في سياج جفني عَفاف
لا يجيء الزمان طوعَ الأماني ليسَ ما قد نُحبهُ أو نَعافُ
شمخَ المبتدا ولستُ مُضافاً ما تساوى بمبتداه المضافُ
ما تساوى الوصالُ يوماً بنأي أجمل الشوق جفوةٌ وائتلاف
سَكرهُ العيش وزرُنا منذ كُنّا ربَّ ذنبٍ نعيمُهُ الاقترافُ
تلك يا بحرُ حيلتي في شِباكي يَغلبُ الموجَ حيلة لا اعتراف
صحوةَ الأربعين كوني بعيني فمراياكِ غَيمُها شَفافُ
ظلّ لي من صِباي كرمُ قوافٍ حانياتٍ وكوثرٌ وسُلافُ
عقلُ شيخ وخافقٌ لشقيٍّ فشفاهي صبَابةٌ وارتشافُ
شَطحَ الشيخُ والمريد تفانى ما لِسرٍّ بغير ذاك انكشافُ
بيتُ شعري مَحَجتي . فبنسكي يُحرمُ الحرفُ . وانتشائي طوافُ



سأرفع كلتا يدّي

تميم صائب

لسلمى سلامي
لسلمى تفيض القوافي أمامي
ففيها مزيجٌ غريبٌ
من الشرق والغربِ..
والوصلِ والصّدِّ..
والجَزْرِ والمَدِّ..
فيها انطلاقي من البدءِ نحو الخِتامِ
وفيها حَمامي الذي
سوف يفرِد أجنحةَ الشوقِ نحو الحِمامِ
وفيها جنوني القديمُ وقد
كان يقطف تفّاحَه
من حقولِ الغَمامِ
كأنّي بسلمى التي
قرأتْ ما كتبْتُ
أرادت جديداً بوشّي كلامي

فألقتْ على جسد المُفرداتِ
نثيثَ الحياةِ..
وأسْرَتْ بروح القوافي
إلى جنّةٍ في منامي

وسلمى
مروجٌ من النَغَمِ الحرِّ في وتَرَيْنْ
ونايٌ شجيٌّ.. وسفْحٌ، وعَيْنْ
وديوانُ شِعرٍ
أصدِّقه بينَ بَيْنْ
وكنزُ قراصنةٍ
يحتوي ماستينْ
تعرّى لأجلِهما البحرُ من موجهِ
وارتدى نجمتَيْنْ

وسلمى
صهيلُ خيول البراري
وفوضى المشاعرِ..
والنجْمُ في آخرِ الليل يهْوي
ومئذنةٌ يعبر الفجرُ من تاجِها
وارتحالُ الخيالِ إلى شُرفةٍ
فتَّحتْ وردَها للخيالْ

وسلمى
كمَنْجةُ طفلٍ
يؤثِّثُ باللحْن أحلامَه
كي يُثيرَ بها
غَيْرةَ اليائسين الرجالْ

وسلمى
إذا رفعتْ إصبعاً أن: تعالْ
يجيءُ إليها اخضرارُ السهولِ
وتركضُ في شَغَفٍ
سامقاتُ الجبالْ

وسلمى
رماحُ بخاصرةِ الوقتِ..
تستنزفُ الوقتَ..
ترجم شيطانَه بجميع اللغاتِ..
تحدِّثُ في الليلِ فنجانَ قهوتِها
عن غدٍ ماجنٍ
أو حبيبٍ جديدْ
تكوِّرُ نهْدَ الغروبِ
على شكلِ رغبتِها
تجعل البدْرَ مرآتَها
والنجومَ قلائدَ..
والأعينَ الرانيات إلى الحُسْنِ
مقياسَ فتنتِها..
والقصيدةَ من شاعرٍ سيّئ الحظّ مثلي
مجالَ التفاخرِ..
واللامبالاة بالعاشقين مجالَ التَفَكُّهِ..
والشوقَ فيهم
حكايةَ تسليةٍ
ترتدي في الهواتف زِيَّ البريدْ
فهل أستطيعُ ـ أنا الفَرْدَ ـ
أن أتحمّلَ هذا الوجودَ العديدْ؟!
وهل أستطيع مكابدةَ الوجْدِ
من أوّل الثلجِ في صوتِ سلمى
إلى آخر النارِ في ساقِها..؟!
أم تُراني
أفرّ إلى الخوف من مكمنِ الموتِ
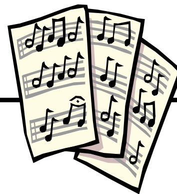
في قاتِلَيْن وجِيْدْ؟!

*

وتفتح سلمى بمفتاح موعدِنا
باب شِعري
لأرقصَ فوق الحروفِ
كما يرقص الواقفون على الجمرِ..
تفتح بابَ انتظاري
ليدخلَ منه التلهُّفُ..
كم مرّةً أيها القلبُ
عِشتَ انتظاراً عقيماً؟!
وكم مرّةً جرَّكَ الشوقُ
نحو احتمالاتِ ما لا تُطيقُ..
فأطلقتَ شمساً على الدربِ
حتى تُنيرَ إليكَ الطريقَ..
وأوقدتَ صبراً حليماً؟!
وها أنتَ يا قلبُ
تتركني عند قارعة الحزنِ
أُشهِرُ دمعَ ابتهالي
وصوتاً أليماً:
ستدخل سلمى علَيَّ
فأرفع كلتا يدَيَّ
لألجمَ قلبي قليلاً
ستنتظر سلمى إليَّ
فتُبصِرُ في مقلَتَيَّ
عذابَ انتظارٍ.. جميلا
وفي قُبلَتَين على وجنتَيَّ
تؤجِّجُ سلمى لهيباً لدَيَّ
وترفعُني في السماءِ نخيلا
فكيف إذا قبّلتْ شفّتيَّ؟!
وكيف إذا وُسِّدتْ ساعِدَيَّ؟!
وكيف إذا عانقتْني طويلا؟!

*

وأحلم
أن يستريح على صدر سلمى جبيني
لتمسحَ عنه غضونَ السنينِ
وتُرجِعَني ذلك الطفلَ يلهو
على جُرْفِ نهرٍ.. فراتْ
يكوِّن بالرمل قصراً
لأحلامه الآتياتْ
وشكلَ فتاةْ
سيعشقها ـ حين يكبر ـ يوما
بها روح سلمى
وخنجرُ سلمى
وسرُّ الأنوثةِ في الكائناتْ



توتـي

عبد الستار ناصر/ العراق

قبل خمسة آلاف سنة، جئتُ الدنيا من أب كلب وأُم كلبة، كان اسمي حينها "توتي" ألتفتُ صوبَ من ينطق به وأهزّ ذيلي فرحاً، أرى تلك البنت الحلوة السمراء تضحك وتكرر اسمي وأنا أركض خلفها بين النهر والغابات وأشجار جوز الهند، لم أكن أعرف طبعاً جوز الهند ولا الغابات ولا النهر الذي نعوم فيه، نحن الكلاب السعيدة في جبال تركيا وسفوحها وشلالات الماء التي نهزّ لها الذيول ونفتح تحتها أفواهنا نشرب منها، حيث لا أحد في العالم كان أسعد منّا.

**

اليوم، أدرس الفيزياء في جامعة أوكلاهوما، أنا التلميذ العراقي الشاطر الذي حصل على بعثه شرف إلى أميركا، بعد خمسة آلاف سنة، كنتُ فيها محض كلب اسمه توتي، أعرف اليوم "أن المادة لا تفنى ولكن تُستحدث" وبعد موتي في تركيا عام 2992 قبل الميلاد، أمطرتْ السماء مئات المرات، وزلزلت الأرض واهتزّت أكثر من ثلاثين مرة، صارت التربة تسافر كما البشر، واختلطت عظامي أو ما تبقى منها، بين الفرات والبسفور ودجلة، لا أعرف كيف تسرّب التأريخ داخل حلزون الجغرافيا، وكيف تزوّج أبي تيهان من أُمي في مدينة (أسكي شهر) جنوب أنقرة، ومتى نزحوا إلى بغداد حتى تحبل بي أُمي في شارع الرشيد وأنبثق نحو الدنيا ثانية تحت اسم عجيب هو "توّاب تيهان" كأن القدر يكرر نفسه من توتي الكلب إلى

شبيه بذلك، حيث تتكرر فيه التاءات مرة أخرى، وهذه المرة على هيأت إنسان، أكاد أنبح لولا خجلي من الناس ومن بنات الجامعة، فما يزال الكتب رابضاً داخل جلدي منذ خمسة آلاف سنة، أشعر به يضحك مني ويهزّ ذيله، بينما البنت السمراء الحلوة لم تزل تركض معه بين النهر والغابات وأشجار جوز الهند.

**

يقول لي أستاذ الفيزياء:

ـ لا أدري لماذا أفكر دائماً بأنني أعرفك.

أضحك في سرّي وأقول مع نفسي:

ـ من يدري، ربما كنتَ أبي منذ خمسة آلاف سنة؟

أنظر من وراء النافذة، من وراء الغيوم، من وراء النجوم، من وراء النيازك وأجرام السماء، كيف أنني الوحيد الذي اكتشف نفسه بعد هذا الزمن الذي (يلبط) مثل سمكة في محيط الأرض، وكيف أنني ما زلتُ أحتفظ بصفاتي أيام كنت محض كلب ينادونه توتي، وأكاد أهزّ ذيلي إذا ما سمعته عفواً، وقد أركض وراء أيّ بنت سمراء إذا ما وجدتُ نفسي بين الغابات وأشجار جوز الهند، وربما أرمي بها، نفسي، في أول نهر أراه.

منذ أول يوم في أوكلاهوما، وأستاذ الفيزياء يزداد قرباً من حياتي، يكرر بين يوم وآخر بأنه يعرفني، رآني ذات يوم في مكان ما، لكنه لا يتذكر أي شيء، ربما كان كلباً مثلي قبل خمسة آلاف عام، وربما كان كلبة؟ من يدري!

لم أتذمّر منه، بل رأيتُ في ذلك ما يساعدني على النجاح، أنا العراقي الوحيد في هذه الجامعة العريقة، كما أن أستاذ الفيزياء قريب فعلاً إلى مشاعري، وفي اليوم الذي يغيب فيه ينتابني إحساس بالغمّ والكآبة.

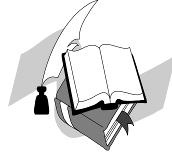
**

اسمي كان توتي، وصار بعد خمسة آلاف سنة توّاب تيهان، تعاندني التاءات وربما تستخف بي أو تسخر مني، امتطيتُ حمار أزمنتي وعبرت الجبال والمفازات والمحيطات، انقلب جلدي ومساماتي وتغيّرت حياتي تماماً، وها أنا أدرس علم الفيزياء في جامعة أوكلاهوما، عجيبٌ أمري، فأنا حتى اليوم ومنذ عامين، لم أعبأ بالصبايا الحسناوات باسقات الطول كما النخيل، بل رميتُ اهتمامي كله على أستاذي الذي يكرر أنه يعرفني، وأنا نفسي، على يقين مما يقول.

أنا أعرفه أيضاً،

رأيته أكثر من مرة بين الغابات والنهر وأشجار جوز الهند، أتذكر سمرته وحلاوته وأنا أركض خلفه، هناك، منذ خمسة آلاف سنة، ولا يمكنني طبعاً أن أقول له بأنه البنت التي طالما ركضتُ خلفها وهزّزت ذيلي بين جبال طوروس وسفوحها وعند شلالات الماء التي شربنا من ينابيعها أيام كنتُ أسعد كلب في الدنيا.

8 أيار 2007.



هذا المطر لي

سيرة ناقصة لرجلٍ من العالم الثالثِ، رفضَ أن يخونَ كلماتِهِ، فأزهرَ السنديانُ، والأرصفةُ والثلجُ، وعرّشَ الصدى على الأبوابِ الصامتة وركضَ الغيمُ.

نجاح إبراهيم

حوار في موسم القصاص:

سألته:

. ما أخبار كتاباته؟

لم يجبني، وإنّما حرّكَ رأسه يميناً وشمالاً، وأشار إلى عينيه قاصداً بذلك، أن خذي الإجابة منها، فهو لم يجرؤ أن يحاورني بلسانه، أو بقلمه.

كان الحوار المسموح به، هو حوار العين، ونحن في المذبح.

تحفُّ بنا الشياه دامعة، تتلوّى بين أيدٍ غلاظٍ، بعضها خائر، وبعضها يتعرى من صوفه، وجلده.

يتجرد من كلّ ما يسترُ، فيبينُ اللحمُ الورديُّ، الحارّ، وسط بخار شفيفٍ، وأحياناً يفرُّ لتبقى الأعصاب، والأنسجة، والذهول.

فقالت العين، وهي توصوص، مخافة هجوم مخرزٍ يأتيها في لحظة غفلةٍ:

. أكتب، ولا أكتب.

قلتُ:

. كيف ذلك؟

. إن كتبتُ أموتُ خوفاً، وإذا لم أكتب أموت جوعاً.

. أحجية هي؟!

ردّت العين:

. هل رأيتِ الحطبَ يتبرعمُ؟ أو جثة هامدة تمشي، وتومئ للآخرين؟

أنا الآن خراب، خراب.

وسكتت العين، تألمت، فبانت علامات التأثر على وجهي وصوتي، وسألتُ بصوتٍ خفيضٍ منكسرٍ بعد دقائق:

. لمن كتبتَ يا شاعري؟

أجابت العين:

. كتبتُ للناس، لكِ، للأنقياء الذين غسلهم المطر النظيف قبل أن يلامس الأرصفة.

سألته السؤال الذي حيّرني:

. أين لسانك؟

أجابت العين:

. في القنّ:

. أيُّ قنّ؟

. فمي يا أنت، صار مجرد قنّ لما بداخله.

قلتُ:

. ومتى تحاورني كباقي خلق الله؟

أجابت عينهُ:

. حين يورقُ الصّوَان.

ولم أدرِ بعدها ما أقول، فقد رأيتُ قلبه يدمعُ مثل عين إحدى الشياه، وهي تُذبح، كآخر ما تودّع به الحياة.

بعدها استحال الشاعر، أمام ناظري إلى شاةٍ، أمسكت بقوةٍ من ظهرها، وقذفت باتجاه الأرض، ثمَّ مدّد العنق على الإسمنت العطش.

وفي الهواء التمع حدّ السكين، سقط نحو العنق الأعزل، ذابت المسافة، رقصت الشاة، هلل العنق، أطلق غناءً، صفيراً موجعاً مبطناً بالرهبة، ونزَّ مدى من أرجوان جرّاء التحام مدهش، مثيرٍ..

وفاحَ الدَّمُ..

امتزج بصوتِ الذّبح،

وأطلقتْ عينه التي حاورتني، آخر ما أرسلت من رسائل.

* * *

***النصّ: كانا موجة لاجّة، جياشة.**

تمضي كهودج سكران بين أجساد متراصّة، تنزف تحت سياط القيظ، بحراً ثائراً غضباً.

موجه هياكل بشرٍ، بقع دائخة، تضطربُ أهواءً واتجاهاتٍ.

كلُّ فردٍ يحمل قبراً مفتوحاً وسيفاً ليقطع به الحبل السرّي، ينسلخ عن مشيمته التي تربطه بذلك الجسد في لحظة تمزّق.

لحظة يُغتال فيها النشيد النابت من بريق الجرحِ.

وكان موران، واصطفاق، واختلاج، كأنّ الصاخة حلّت.فبات المرء يحلم بالفرار من ذاته، من نضجه، من قيمه، من عهره، ليتمسّك بأغصان الريح. حلمه كان،أن يجد صوته، ظلّه، ليجتاز العتبة، ويعبر.

بينما كان حلمها، متواضعاً كأيِّ أنثى، تريد أن تخرج على شريعة الحريم.

لهذا خرجا إلى الشارع...إلى السعير، وفي داخل كلِّ منهما حلمه الحارق والمحترق بآنٍ واحد.

في الليلة الماضية...أرِقَ، زرع الأرصفة مجيئاً ورواحاً، حتى ملّت الأرصفة من ضجيج نعليه فحاول أن يصادق القمر، فما زاده إلاَّ سهراً.

ركضت حوله الكلاب الضالة، مدّ يده لمداعبتها، لكنها هجمت عليه بشراسة الجرح المفتوح، فتشبّع رعباً وتوتراً.

حاول أن ينام على آخر رصيفٍ يلاقيه، وتمنى من أعماقه أن يأتي مَنْ يوقظه بأنامله، برفقٍ شديدٍ، لا بحربةٍ، ولم يجدِ ذلك نفعاً.

فعاد كالمهووس إلى غرفته الرطبة، قضى ساعات في تناول المهدئات، وحينما شعر

بتسلل النوم حقاً إليه واستيطانه عشب عينيه، قضى ساعات غير قليلة في تناول المنبهات، ليستيقظ، ويدخن، ويتألم.

واندلق صباحاً إلى الشارع، وهو يقول:

. "امنحني يا إلهي، قوة الفولاذ، ورقة الفراشة، وجمود الحجر، ومرونة الراقصة لأعبر يومي بسلام".

ودخل يومه، أو أمسه، أو غده، سيّان، بقلاعٍ من غضبٍ وهديرٍ، غطّا على كلِّ شيء.

وهناك كان هو، وكانت هي، حيث اندفعا، وتدافعا،

تصهرُ الجموعُ الغاضبة جسديهما، فيتأججا بارودا في أتون الشارع المتمرّد.

وحين أحسّ بالوحش يقترب من ساحة النقاء، أمتطى سارية الجرح، والصلب، وأخذ يصرخ بكلِّ نزف جراحه. وما عاد يفرّق بين المدى والزنزانة، بين الدّم والعرق، بين ثدي امرأة سمراء، والتفاح الذهبي!

ورفع قبضته عالياً، فجاء الصوت ممرّغاً بجمر الدم والقهر.

صوت نحته الألم والكبت، والقيد، فأبدعه تمثالاً على شكل طائر الرّخ.

* * *

"هذا الفيض من مطركِ وهذا النزف من جرحك، فقل: لا. وانظر كيف تومض اللاءات في عينيك، أيها الباشق!"

كلماتٌ دوّت في أذنه، فأشعلته حريقاً، وبرقعت لحظته باللهب.

من أين جاءتهُ، هو لا يدري؟ من صاحبها؟ لم يعد يدري!

ولم يشعر إلا وصوته، ينفلتُ مُبعثِراً حزمة لاءاته، فيصرخ بعشوائية:

. لا تكن ودوداً...

لا تكن موهوباً، لا تستجرْ بصديقٍ، بلوحةٍ، بنصّ، فهذا زمن التنكر والمتنكرين!

لا تكن شجرة، فهذا زمن الفؤوس.

لا تكن قمّة...

لا تقطع صلتك بشيء، فأي شيء قد يصبحُ كلَّ شيء.

لات كن..

لا..

لا..

وظلَّ يكرر الكلمة، حتى تسرطن جسده، وروحه فغطّت المرأة عينيها بساعديه كي لا تراه مجرجراً، مزنَّراً بالأنين.

صمّت أذنيها بأصبعيها كي لا تسمع فحيحه الأخير.

سدّت أنفها بشعرها كي لا تشمّ رائحة مشهدٍ تُحابيه الستارة، فسكنت قليلاً، لكنَّ قلبها لم يستكن. راح يقرع بشدةٍ، خوفاً وهلعاً كجرس في عنق جدي مشاغب وهارب.

واسترقت نظرة إليه.

وجدته لا يزال مذبوحاً، ينتفضُ، وصوته يلعلعُ، وقد أحاط به الكثيرون غمروه بالاحتفاء وتراشق الأيدي في التصفيق، والأفواه بالهتافات.

هتفوا له،

هتفوا به،

هتفوا عليه،

واشرأبت المرأة لتقف على رؤوس أصابع قدميها، لتطال قامته، هتافه، فحيحه، وحين دنت من أذنه، همست راجية، متوسلة:

. أرجوك اصمت.

دفعها بكتفه، وقال بحدة ونزق:

. دعيني، دعي الطفل الذي فيّ ينطلق، كفاه كبتاً وخنقاً.

. أرجوكَ، اخفض صوتك.

. أرجوكِ أنتِ، أريده أن يرتفع، أن يكون للبحر القابع المذبوح في داخلي مدّ، دعي صوتي يدوّي، يزمجر، هذا الجبان، المغمّس بالرعب، دعيه، دعيه..

وأردف صارخاً:

. يا ناس، صوتي جبان!

. اصمت.

قالتها بشدة.

وقتها، همَّ أن يجعل القبضة المتوهجة، تستقر فوق فمها، لكنه اكتفى بالصراخ في وجهها المتكوكب بالرجاء:

. لن أصمت ما دامت النهايات قد أُمهرت بـ....

لكنه سكت متألماً دون أن يتم جملته، فقالت في نفسها:

"آه يا رجلي الخاسر!"

بينما انحدرت دمعة تروي زغب الخد الملتهب، وحينما عادا إلى المباءة الباردة، الواطئة، كجرذين منهكين، مطارَدين، كان صمتها كبيراً بحجم القهر، بينما أخذ هو يدخن، ويغرّد بصوتٍ مبحوحٍ، ومتعبٍ، وعيناه الجميلتان تشعّان بأروع الألوان، والأطياف الحاشدة وتنظران من خلال النافذة.

* * *

***عودة النص:**

على حافة السرير، المتسربل بفضةِ القمر، وفي الهزيع الأخير من الليل، أطرقت المرأة رأسها واجمة، صامتة، وشيء ما يسوح في كيانها، شيء يشبه الخوف.

بينما كان الرجل وراء طاولته الصغيرة في الزاوية، يدخِّن بكثافةٍ حتى نفذ ما لديه من تبغ، وشرب أقداحاً حتى ثمالتها.

وفي عمقه تكمن رغبة، أن يحفر خطاً على الصخر، يعاندُ الريحَ والقسوةَ، رغبة أن يرى بعد أن تنطفئ عيناه، ويصل بعد أن يفقد قدميه.

ورفع رأسه إلى المرأة فوجدها حطبة كالحة لا ينقصها إلاَّ الاحتراق، مخذولة وحزينة فمشى إليها، حتى إن جلس بجانبها، مزّق الوجوم بقوله:

. علّك تغفرين،

فكم لفافة دخّنا؟ وكم نهراً من الخمر شربنا؟ وكم اجتماعاً عقدنا؟ واشتباكاً فضضنا، وكلاماً عابراً قلنا؟ كلها يا حبيبتي دخانٌ في الهواءِ!

وحين تطلّعت إليه باستغراب، أردف مؤكداً:

. أرأيتِ ما أذرب ألسنتنا في إطلاق الكلام؟ فلا تحزني، لا تحزني.

قال:

. ثق أنّ كلامك..

قاطعها:

. لستُ واثقاً من شيء، وما من إنسان واثق من شيء.

وانتابته نوبة سعال قوية، مزّقت الصّدر، فحشرجَ، وانقلب الوجه إلى جمرةٍ ناضجةٍ، والجسد إلى كرسيّ هزازٍ.

جحظت عيناها فيه، راعها اختناقه، فأسرعت إليه تنقذُ ما يمكن إنقاذه في هذا الرجل الذي ما لبث أن هدأ، ودفن كل الخلافات والقطيعة والجفاء، في لحظةٍ، استكان فيها صدره، ورقصت فيها ستارة النافذة، فَرَحاً بنجمةِ الفجرِ التي ظهرت كفاتنةٍ فضيّةٍ عاريةٍ في الفضاء.

وبعد أن ثمل، وروى ظمأ عتيقاً، تمدد على السرير، وقال بشفافيةٍ:

. أحبكِ أكثر من التبغ والقصيدة والنبيذ.

وراح يثرثر، يرددُ كلاماً كثيراً، بطعمة وبغير طعمة، والسيجارة في يده، وعيناه بليدتان، مبللتان بالكسل والدمع، وعلى إصبعيه ترك آثاراً صفراء، وعندما نال التعب والنعاس منه، أراد إطفاء سيجارته، فمدَّ يده المضطربة إلى المنفضة بلا مبالاة، وسحق العقب.

فصرخت المرأة،

قفزت بلا وعي، واتجهت مهرولة إلى إبريق الماء، تدلق بعض ما فيه على عراء الصدر. ثم جثت تبحث عن علبة معجون الأسنان، لتضع قليلاً منه مكان الاحتراق، فهذا الصدر المحترق هو المنفضة لسجائره، والبئر لأسراره، والقبر لجثته. وعادت إلى مكانها، رنت إليه، كان طفلاً غاطّاً في نومه، وخيوط الفجر تعابث الشعر الأشقر، فيتلوّن ببريقٍ خافتٍ وخجولٍ، وكأنه يريد إعلان القيامة، ونهاية العالم. وفي الصباح الباكر اختفى.

لم تشعر به حين انسلّ من قربها، ولبس طاقية الإخفاء على عجلةٍ وسريّةٍ تامةٍ، وذاب من المكان كالحقيقة.

وما كان من المرأة العاشقة، سوى البحث عنه، عن ذلك الطريد الخفي، الذي يومض كنجم في الأقبية، ليعابث الظلمة العاكفة بريبةٍ كامرأة خائفة من الاغتصاب.

* * *

***رحلة البحث:**

. ترى أين تكون هذه المرّة؟ أين أجدك؟

سألت نفسها بالتياع وحيرةٍ، وانطلقت تعدو بالجسد المرهق في شارع آخر، بحثاً عنه،

مؤملة أن تجد نوره في إحدى الزوايا، أو بيتاً شعرياً فرّ من إحدى قصائده، يدلها عليه، أو رفاتاً، وثاقاً دمعة، سعالاً، عقب سيجارة، قدحاً يكون الدليل.

حملت سلة الخوف والقلق، ولفائف القهوة، والخبز، والكتب، وزهور وسنانة أنعستها الشمس الحارقة، ومضت. كان شكلها وهي تجوب الأمكنة، يدفع كل من يراها لأن يطلّخ وجهه بالاستغراب والدهشة، تساءلت كفراشة محترقة:

. "أين أنت"؟

يأتيها صوته بعيداً، متقطعاً:

. "لا تبحثي، لم أعدْ أصلح إلا للترنح سكراناً في الطرقات، أسأل كضائع أين بيتي؟ أين حبيبتي؟ أين أنا؟" وطارت تتبع الصدى الذي تلاشى في المكان.

تجتاز العيون الفاحصة باندفاع، والحرّ القائظ، لتمضي إليه تتبع أثراً وهمياً، علّها تهرق على عتبة اللقاء شوقاً مالح الطعم، وترتقّ جرحاً متنعّماً بنزفه.

ثم استندت برهة إلى أحد الأزقة، عوسجة ذابلة وعطشة، فهبّت عليها نسمة عليلة أوقدت الخيال، والقلب، وزنّرت اللحظة بالابتسام والراحة، فومضت أضواء حبلى بالذكريات والحب والحنين.

* * *

***وميض ثانٍ:**

تتدلع الحرائقُ من حين لآخر، فتزخم رائحة الغربة والاستيحاش، أنوف الشعراء، فيتمادى الغبارُ المرُّ، ليؤذي بحيرتين في وجه فارس تحاصره زوبعة، أما حصانه فيعتريه فتور وضعضعة، ويبقى وحيداً، وغريباً، وجائعاً، فهل يتمّ اللعبة البطوليّة أمام شراسة العاصفة، أيها المحترق كقلبي؟

وجهاً لوجه، أمام صفحة في آخر الليل، مفكراً، وساكناً، ينتهي خيط دخان لفافته المرهقة في وجهه الراقد.

فجأة، انفلت من صمته، وراح يضحك ضحكاً مرتفعاً، رجّف نوم الرَّصيف القريب، والقطّة الملوّثة الخامدة عند قضبان نافذته الحديدية، ناءت بانزعاج، ثم قذفت رأسها بين القضبان. وانتفضت المرأة تنزع عنها الشراشف والنّوم، والأحلام، لتهرع إليه، تلتصق به، وتسأله:

. ما الذي يضحك؟

أجاب بعد أن دفع اللفافة بين إصبعيه، وضغط عليها:

. تضحكني الخديعة التي رافقتني حتى أبواب الشيخوخة!

سألت، وهي تنظر إلى عينيه المحترقتين في ألمهما:

. والآن اكتشفتَ ذلك؟!

أجاب:

. تصوّري، كم أنا أحمق؟ اكتشفتها منذ اكتشف العربُ البترولَ، ولكني مضيتُ في الحمق.

ثم صرخ بألمٍ وفيجعة:

. إنني مخدوعٌ يا ندى، مخدوع...

وانزلق عن كرسيه، ليتوسّد الأرض العارية، والفجيعة المريرة والغيبوبة.

* * *

الرجل يغمض عينه، ويستسلم للهمس، للماء الذي يغسل وجهه، ويتجمّع عند قدميه العاريتين.

والمرأة تذوب فيه كما تذوب القهوة في الماء، وهي تحلم بالريح تهزها ليتناثر التوت النّاضج من قامتها، فتبقى مدثرة بفرو من الوبر الأخضر والغموض الذي يصنع الخصب والكلمات، والمواقف الخالدة.

قالت المرأة: لك رائحة الرماد!

قال الرجل: أنا العنقاء.

قالت المرأة: ضمّني أكثر.

قال الرجل: لك رائحة الولادة!

قالت المرأة: برائحتي سأدخلك، فيبدأ التكوين والاحتراق، فاستعدْ. واندفعا مرة أخرى،

فركضت خلفهما الأرصفة، وشارات المرور، والأضواء، وشرفات المنازل، وذكريات الطفولة، واشتهاء كلّ منهما للآخر، ولم يكن بالإمكان التوقف.

قال الرجل:

. لا زالت عيناي تمتلآن برمل "سلمية" وثيابي مسكونة بعبق الزعتر البري والنعنع.

وقالت المرأة:

. أنت واخزٌ كالسلماس، وحادّ كإبر القندريس، وهي تحمي تاجه المخمليّ.

قال الرجل:

. من أنتِ يا امرأة.

قالت المرأة:

. أنثى دافئة كالحلم، كالنعاس.

قال الرجل:

. وماذا تريدين مني؟

قالت المرأة:

. ما يريده نحلي من زهر شفتيك.

رجل وامرأة، يتحدان رويداً، رويداً، وينموان كالفطر في الظلام، الرجل يقف على شرفة الخريف، والمرأة تستعدّ لإطفاء شمعة الطيش.

* * *

عودة:

كانت تبتسم كقطرة ندى عند الصبح. حينما أبعدت جسدها عن الحائط الذي دهمته وقدة الحرّ.

همست: "أكنتُ أحلم؟"

سألته مرّة:

. بماذا تحلم؟

أجاب:

. أحلم بالسير في عتمة الكوابيس، أقفزُ، أطيرُ، أقتعدُ الرصيفَ المزنّر بالشرر، أركض، أشتهي امرأة في وضح النهار، ولكن...

سألت:

. لكن ماذا؟

قال:

. هيهات لي ذلك، فهناك الكثير من العيون ترقب خروجي، والكثير من الظمأى دمي لهم فرات. عافت عذوبة الحلم تمتزج مع الذكرى، مشت خطوتين وقالت:

. خفّاشٌ أنت يا صغيري، لا تتحرك إلا مجلبباً بالليل والرعب!"

* * *

***حقيقة:**

في غرفة ضيقة، وخانقة، غرفة لا يصلها ضوء، ولا هواء، ولا امرأة.

باتت بجدرانها المحدودبة، تحدّ من اهتياج الشّاهين، وتوصله إلى حافة الجريمة، حيث لا أفق يتّسع لصراخه، وقهره، ولاءاته.

راح برماً، متذمراً، يبدع ويخلق قدراً، ينتزع ريشه بمنقار، ليبدو الصدر عارياً أمام مخلبه المقهور، وقدَر المرأة أنها أحبت رجلاً لا يُحسنُ التنفس من فتحتي منخاره، بل أحال رأسه بما يحوي إلى كوّة كبيرة، يتنفس عبرها. والغرف ككل الغرف التي مرّت عليه، لا يكفيه شبّاكها الملتصق بخدّ الرصيف، وإنما يمسك مباشرةً حين يطؤها بمعوله، ويبدأ بتهشيم الجدران الثلاثة، ليُصلبْ بعد ذلك ببرود على الجدار الرابع، وهو يدخن بصمتٍ.

وعيناه الفيروزيتان، تحلمان بنزهة في الغابة اللازوردية، يصدح كالكروان، عسى الريح تنقل صوته إلى البعيد، ليستدرج الأناثي الجميلات.

* * *

***وميض رابع:**

هذا الضجر الأشقر، تضجره أصابعه المتجاورة، فيبدأ رحلة التململ والنّفخ، والدوران في الغرفة كنمر محبوس، شرسٍ، حتى تضجر أصابعه من بعضها، ومحبسه من رائحته، ورائحة تبغه من قداحته، ولون قهوته من شفتيه، فيقف خلف النافذة، عاجزاً عن ارتداء الهدوء والتوازن، يتأجج تشظياً وقلقاً.

تناهى إلى سمعه طرطقة حذائها المميزة، والسريعة، تثبّت نظره، لمحها قادمة، وبين يديها أكياس وأشياء تتقافز. أحنت قامتها، ودخلت، بادرها قائلاً:

. تأخرتِ!

. خشيتُ أن يتبعني أحد، فسلكتُ طريقاً آخر.

ثم وضعت الأكياس على الطاولة، بينما زفرَ هو بحدةٍ وقذفَ بعقب السيجارة أرضاً بنزقٍ وعصبيةٍ.

قالت:

. ما بكَ؟

أجاب:

. متوتر قليلاً.

. قليلاً؟!

ثمَّ مدت أصابعها لتمسح العرق عن جبينه، وتدفع بخصل الشعر المبتلّ إلى الخلف، تابعت حبيبات العرق وهي تنزلقُ على ظهره العاري، وتتسربُ إلى الأسفل.

همسَ:

. تعالي ننسى. وانساقت إليه، دفنت وجهاً مُخضّباً بالرغبة في صدره، وغمغمت:

. مأساتي أنّي أحبك.

قال:

. قلتُ لكِ، لن تحتمليني.

قالت:

. إنك تعذّب نفسك، وتحملها ما لا تطيق! حينها انسلخ من مكانه فزعاً، منخطف اللون، فسقطت يدها فوق السرير، وعاد إلى النافذة الواطئة، لامسَ رأسه السقف، أوقدَ لفافة، وقال:

. أنتِ لا تدركين شيئاً! ولا تشعرين بعذاباتي، وما معنى أن ألاحق كلما كتبتُ قصيدة، أو حرفاً، أو تنفست!

لا تدركين ما معنى أن تزرع أكياس الرمل حول فمي كلما تفوهت، هل تقولي لي ما نفعه دون قول الحقيقة، أو الصراخ، أو..

ثمَّ هبط بجثته على السرير كتلةً منطوية على ذاتها، يلفحها الانكسار، مهدوداً، ومبعثراً.

قالت:

. وماذا تنتظر؟

. أنتظر لهذا الدماغ أن ينفجر كدولاب عجلةٍ، وتنتهي العذاباتِ.

. عذابات، عذابات! أما آن لهذه العذابات أن تنتهي؟!

أجاب كالزاهد:

. ستنتهي، ستنتهي.

صرخت غير مصدقة:

. متى؟

أجاب:

. حينما ينتهي واحد من اثنين.

. ما معنى ذلك؟

التفت إليها، حاصرها بنظرةٍ شرسةٍ، ثم أهملها ليتساءل مختنقاً:

. "أهذه هي المرأة التي أعرف؟ أهذه رفيقتي وحبيبتي؟!"

وانساق وراء شكوكه، راح يحدق في رأس اللفافة المحمر، يمطره نفخاً، فيشتعل كالمهووس. كانت عيناها تنتظران الجواب بلهفة، أسبل جفنيه وقال بهدوء اليائس:

. قصدتُ نهايتي، أو نهاية الكون.

سألت بحزن وضعفٍ أنثوي غير مألوف:

. وأنا؟

ودون أن يلتفت إليها، أو يرفعَ رأسه نحوها:

. احملي زهورك، وأشياءك، وارحلي...

***المسافر:**

بردانة يا أصابعها!

باردة يا قهوتها!

ذابلة يا زهورها!

بائتة يا صحفها!

حزينة يا كتبها! ظامئ يا جسدها! وهذا المسافر السكران العنيد، أين سقط؟

قال: "قد تأتين في أحد الصباحات، المساءات، ولا تجدينني!" شعرت بالتعب يطفئها. كالعلقة تمتص الحياة منها، والشوق يجمرها، فتغتسل من جديد بالعزم، وتشتعل كالفنار لتمرّ على كل الغرف المحشورة في سراديب المباني، وتدخل الأمكنة التي حوته، وأشهرت النفاق، والوجه اليابس، والبرود بكل فظاظةٍ، في وجهها. دارت بعينيها في حلكة المكان. فلم تقبض

على ظلّ الرجل، ولا على جزء من قهره، فاصطلت بالانكسار، والمرارة، وهجست:

. بالله عليك، أين رحلتَ؟ هل من جوابٍ يشفي فؤاداً تسوسن بالانتظار والركض، والبحث، والخيبة؟ هل حملت حقيبة؟ ترى ما فيها؟ هل نصفها حزن؟ والنصف الآخر، أتراه فقراً، أم قلقاً، أم شوقاً، أم نسياناً؟ وعيناكَ! أما زالتا ترنوان إلى نجمٍ بعيدٍ يومض؟ قعدت المرأة على طرف الرصيف آخر الليل، كانت الريح تعوّل في الشارع الخالي، تلملمُ كالمتسولةِ أجوبة باهتة، وصوته، وطقطقة القصائد. أرهقتها العناوين المتشابكة، والكثيرة، وزمّلتها الوحدة، وقصيدته الأخيرة التي كتبها بسكينةٍ غريبةٍ فوق صدرها، وألقاها بين يديها.

"ليس من فرحٍ،

يوشي النهايات،

سأودع كل شيء،

طاولتي، حبري،

وآثار التبغ، من الغرفة".

فغادرت الأشعار الحنجرة، وبقع الحبر الصدر، والدم والشرايين، ليرحل كل شيءٍ فيها إلى خياله الذي ترامح في العتمة في نهاية الشارع، هرعت إليه، اندفعت كسيلٍ عارمٍ، اقتحمت المسافة، وقلبها الصغير، الضعيف، يخفق بشدة.

اقتربت منه، كان منطفئاً، ومهدوداً، ومتمايلاً. بيده زجاجة، نصفها الأسفل فارغ.

قالت بحزن:

. شربتَ كثيراً!!

أجب ببطء سلحفاة:

. سأظل أشرب حتى يقذفني حائط إلى آخر.

قالت:

. كفاياك "برافو" وصلت إلى هذه الحالة.

أجاب مترنحاً:

. بقيت رشفة واحدة، سأعمل واجبي وأنهيها، بصحّة الـ...

وغبّ هواء الزجاجة، ثم قال:

. ما الذي أتى بكِ؟

قالت:

. خشيت عليك.

قال:

. خشيتِ عليّ؟! لمَ؟ لن أجوع أكثر مما جعت، ولن أتشرد أكثر مما تشردت ولن أُهان أكثر...، اسكتي أرجوكِ. وراح يبكي بكاءً غريباً، بكاء رجلٍ عنيدٍ، ومشاكسٍ، ومتفجّع.

فاحتضنته كما تحتضن الأم طفلها، ومسحت دمعه ثم قالت بتأثر:

. ما الذي يبكيك الآن؟!

قال:

. لا عليكِ.

وأفلت من بين ذراعيها، ليمضي متراجعاً إلى الخلف دون أن يستدير.

سألت:

. لم تمشي هكذا؟! احذر السقوط.

أجاب وهو يختفي في الظلام، والغياب بصوتٍ مرفوعٍ، وواضحٍ:

. لقد أعطيتُ صدري لهذه المدينة أربعين عاماً، ولا أستطيع أن أعطيها ظهري دقيقة واحدة.

وابتلع الصوت البعيد.

فأحسّت بفداحةِ وضعه وتأزمه، فأسرعت تركض إليه علّها تمسك بالصوت، بالجملة التي نطقها، بزجاجة الخمر، بشعره الأشقر المتهدّل على الجبين.

مرّت بكل حفرة في كل غابة، عبرت أعراساً وأفراحاً، بحثت عن أنينه، ولم تجده. وقتها أحست بأنه هرب منها وإلى الأبد.

فاستنجدت بآخر العناوين، أرادت أن تقرع الباب، كان مفتوحاً، تعبثُ في الداخل الريح. وكان السرير فارغاً، مغطى بأعقاب السجائر، والملاءة متكورة كامرأة خجلةٍ من عريّها. وقافلة الآلام هاجعة مكان الشاعر، وسعاله متمدّداً على الوسادة، والشباك منطفئاً وكابياً، فهوت على ركبتيها.

* * *

***ولادة:**

همّت بالخروج والانفلات نحو فضاء آخر. استوقفتها أنة واهنة، أسرعت إلى مصدرها، كانت كومة من قصائد طازجة، وبردانة، وبقايا ريش محترق، فسال الفرح على شرفات الوجه، وهتفت غبطة:

. لابدَّ وأنه احترق، لابدّ وأنه توالد؟ وتذكرت ما كان منها، حين قذفته بقولها ذات فترة من فترات الجدب:

. أنت معتر وميت. وقتها اشتعل كالفتيل في كبد الصخر، وقال:

. أهي المرة الأولى التي أفنى فيها، أم الأخيرة التي أُبعث فيها؟!

أجابت:

. هذه المرة أنت غير.

ردّ:

. هذه المرة أنا ككل مرة.

قرّبت يدها المتوضئة بالرهبة، والارتعاش، إلى الريش الفاحم المتبقي، وبصوت خرج للتو من فجيعةٍ، من مذبحٍ، قالت:

. هذه المرة أنت ككل مرة.

وأسرجت نظرها للأعلى، حيث قمة قاسيون تحتضن الطائر، ليستبدل ريشه، ويهيئ انبلاجاً من الرفات.

واندفعت تخترق الليل الفائر بالضجيج، والقنّب المجدول، والحركة والمطر.

كان المطر يخص الأنقياء ببوحٍ سرمديّ، يتساقط كأنشوطةٍ مدلاّةٍ، تتسلق الجدار الرابع. ركضت تحت المطر، ركض شعرها، اغتسل بالرذاذ، والضباب، والضوء، لتعانق صدى قصائده الذي يتردد في كلّ مكان، يزداد، يقترب، يسوحُ فوق الأرصفة، وتثاؤبِ المصابيح، تأزّرت بليل دمشق، وضباب دمشق، وحبال دمشق، تحمل الزهور والصحفَ، والكتبَ، وعطش المسام.

صيف 2001



رأس معلق على المرآة

أحمد حسين حميدان

***أنتم.**

يا هؤلاء جميعاً ويا أولئك..

تفضلوا جميعاً أيها السادة...

سأفتح لكم أبواب الكتمان على مصراعيها. وبعد كل هذه السنين سألقي بصمتي من نوافذ البوح لينفجر بعيداً عنكم فتدخلوا إليّ آمنين..

آملاً أن تصدّقوا ما سأحكيه لكم.. فجدتي التي عاشت عرساً آخر حين خرجتُ من رحم أمي قالت غير مرة: إن عقلي أصابه مسّ وأحتاج إلى ألف تعويذة وتعويذة كي أبرأ من هذا الجنون!..

كل ذلك كان بسبب هذا الرجل الذي أتمنى أن تكونوا حكماً بيني وبينه.. أنه لا يبتعد عني ولا يفارقني.. وهو وراء كل ما يحصل لي بكل تأكيد لقد قلَبَ عليّ حياتي ولو تمكنت من إبعاده لغدوت في أحسن حال..

هل تصدقون إذا ما أخبرتكم: أنه أصبح يرتدي هيئتي ويتحدث مع الآخرين باسمي كلما سعى لتحقيق ما يرغب وما يهوى إلى أن نفد صبري إزاء تصرفاته فبدأت أطالبه بالكفّ والابتعاد..

قلت له: خذ ما تريد واترك لي اسمي.. خذ هذا الرأس الصغير الجالس بين كتفي وسأهبك معه هاتين اليدين التين ترتعشان وقت الشدة بسببك.. و إذا أردت المزيد فارحل وأحمل معك ما تشاء..

لكنه يماطل ويغمغم بكلام غير مفهوم وقبل أن أصرخ ينأى بنفسه قليلاً ويسكن دون أن ينبس بحرف حتى يرى هدوء العاصفة.. فيعاتبني على ما بدر مني ويهمس لي باستغراب: لماذا أنت هكذا.. أنسيت أننا واحد؟!..

عندئذ أضغط على غيظي بالنواجذ فتصطك أسناني وأعود فأشتعل غضباً.. فما رأيكم أيها السادة؟...

هل يعقل ذلك؟.. ألسنا أنا وهو وأنتم ضمائر منفصلة؟!..

قولوا كلمة حق ولا تتركوا الكلام لي وحدي فأنا أتكلم طوال السنوات الغاربة إلى ذلك الرأس الذي يطل عليّ من مرآتي وأهمس له:

آه.. يا أنا

وحدك أنت تعرف مَنْ منّا أنا!..

وها أنا ذا أفتح لكم أبواب الكتمان ونوافذ البوح كما وعدتكم لتظهر لكم الحقيقة بجلاء وتكونوا الحكم بيني وبينه علّه يقتنع بكلامكم ويهتدي.. فهو لا يقبل بكلامي ويجعل صوتي يزداد علوّاً كلما تحادثنا فأصرخ به: يجب أن تعترف بالحقيقة.. أنت غير أنا..

لكن رفضه يزداد عناداً ولا يرضى.. عندئذٍ أستشيط منه غضباً كما يستشيط غضباً مني.. ويسعى كل منّا إلى شدِّ طرف الحديث من صاحبه بحدة ونزق إلى أن ينقطع بنا فتقع ونغطّ معاً في خلاف. عميق!..

*** أنا وهو..**

هكذا كنا في معظم الوقت كل واحد منا يسعى إلى فرض رأيه على الآخر.. حتى اليوم، قلنا كلاماً كثيراً ولم يتمكن أحدنا من إقناع الآخر ثم ساد الصمت بيننا قليلاً كان الرأس المشتاق إلى مسقطه معلقاً على المرآة.. كنت أراقب الشعرات البيض المشتعلة بمفرقه وأنا أفكر بالعودة إلى ربوع الأهل..

كرهت السفر وحقائبه.. كرهت الوداع المجلل بالدموع.. ما عدت أطيق الغياب الذي سرق مني المنام..

وهو رافض لا يؤيد رغبتي وقراري.. وكلما استقرت عيناي على صور الأحبة المعلقة على الجدار وغلبني يذكرني بالخراب الواقع فوق الرؤوس بلا تمييز ويقول لي بسخرية: دعك من مسقط رأسك واحذر كي لا تبقى جسداً بلا رأس ورأساً بلا جسد!..

يذكرني.. وكيف لي أن أنسى؟.. صوت القذائف الذي سكت هناك مازال يعوي في أذنّي هنا وصور الدمار تغفو تحت الجفون حيناً لكنها لا تنام..

***أنا..**

ما عدت أذكر من منا كان يحرك هذا الجسد الذي كان يرتعش ويتخاذل كلما علت أصوات الانفجارات وما عدت أدري كيف أمسكت بيد أمي عندما بدأ القصف واندفعنا معاً إلى إحدى زوايا الصالة وأنا أصرخ: ماذا فعلنا لكم يا أولاد الحرام حتى تقتلونا وتدمروا البلد!..

وبكلمات متلعثمة سألت: إلى أين ذهب أبي في هذه الساعة؟.. يجب ألا تبقوا وحدكم بعد اليوم يا أمي سآخذكم معي..

ـ إلى أين سنذهب بعد هذا العمر يا بني؟..

* ستسافرون معي.. لن أدعكم تموتون هنا..!..

ـ لا تخف علينا.. نحن عشنا عمرنا وهذا القصف ليس جديداً علينا..

لقد هز القصف المكان كله من حولنا وشعرت بأن البيت قد قرفص بنا ومال نحو هاوية الموت واختلطت كل الألوان في المحبرة أمامي.. فهتفت.. هيا.. أنت الرجل الآن.. خذ فانوسك السحري وامض إلى معجزتك واسبق تجار عمرك في القبض على ليلك الفارّ من الأزقة ليختبئ في عتمه البعيد ولا تنس نهارك الهارب من القنابل والبارود إلى حضن الآفاق ليراقص بشمسه مدناً أخرى.. هيا.. أنت الرجل الآن.. أنت بطل القصة والملحمة.. لرأسك التاج أيها الملك!..

هتفت.. صرخت أناديه.. لكن لم يجبني أحد غير الصدى!..

* هو..

أين هو؟!..

قلت: هل غادرني.. تخلّى عني وهرب!..

ومن الداخل جاء الصوت محتجاً: أنا هنا ولا يمكن أن أتركك في وقت صعب كهذا فكن شجاعاً وأجبني لماذا تريد التخلص مني وتدفعني إلى حتفي في هذا الجحيم؟.. لماذا اخترت

لي هذا المصير؟..

أمازلت مصرّاً على أنني لست من لحمك ودمك؟!!..

أتريدني كبش فداء لك لتقطع إجازتك وتعود بمفردك إلى دبي والمدارس لم تفتح أبوابها بعد!..

لماذا تجعلني بطلاً على الورق ولم تكن بطلاً على الأرض؟!..

ها أنت تتخلى عني وأنا الذي لم أتخلَّ عنك في أي يوم.. أتتكر أنني نصحتك ألا تسافر إلى فنائك وفنائي.. قلت لك ابق هنا بعيداً عن الدمار.. ورجوتك مراراً أن تفك أسري وتأخذني ولو مرة معك إلى سهراتك في الهيلتون أو الشيراتون..

توسلت إليك أن تصطحبني إلى سوق حمر عين وشاطئ الجميرا!.. لم أكن أنوي مضايقتك.. كنت سأغافلك وأتركك مع بقية الشلة وأسعى إلى حسنائي تلك التي جذبتك وأسرتني حين فرغت من عومها وخرجت كحورية من بطن الماء.. لو تركتني لَهُرعت للمشي معها بثياب البحر مثل نجوم السينما ولطوقتها بورد حبي وهيامي لتشدني إليها قبل أن يشدني الموت إلى قبره.. همست في قلبك مراراً ورجوتك لكنكَ في النهاية أقدمت على زجي في زنزانة كتاب سيوضع على رف النسيان كي لا أفصح لهوك والبلاد تحترق!..

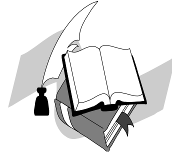
-

لقد قال وقال.. وأنا قلت أيضاً..

* ـ أنا وهو وهي.. قلنا كلاماً كثيراً.. إلاّ أن الطائرات والأسلحة الرشاشة أسكتتنا حين شقَّ صوتها كل الجهات.. وحين ارتفع صوت آخر من التلفاز تسمّرت عيناي بصورة الفتاة..

كانت هي قرب الحاجز العسكري وبسيارتها المفخخة قالت خاتمةَ الكلام..

ألتفت إليه لأرى إن كان يتابع معي بقية المشهد فلم أجد سوى عينين طافحتين بالدموع ورأسٍ ما زال معلقاً على المرآة وحوله قتلى الحاجز العسكري والشظايا.



الركض في..
شباك العنكبوت

ابتسام شاكوش

من هذا الباب أتحدث إليكم

أعلمكم بحالي

من هنا

لا داخل الحياة ولا خارجها

تماماً في المضيق بين الضفتين

ووقائع مما تتوقعون حصولها، ترى

ما الذي استوقف الراكض في مشوار الحياة لاهثاً ليجعله يقرر الإقامة بقية حياته في العتبات؟

** * **

ـ اصمتي، حديثك ممل كئيب، نحن أدرى منك بالأخبار والأحداث

ـ ما الذي أتى بك إلينا أيتها الشقية؟؟

ـ جئت أبحث عن خالد

ـ هل وجدته؟؟؟

ـ ....

ـ من خالد؟؟

ـ رجل، أنفه يطاول السحب شموخاً، لا ينحني لأحد ولا يحتمل مذلة، عصي على الرضوخ، كل إغراءات الحياة يرميها بأنفة تحت قدميه، يفهم أسرار الحياة الخفية والمعلنة

ـ هل وجدته؟

ـ ....

ـ أيتها الصياحة النواحة، أقلقت راحتنا وشغلت أعيننا عن المراقبة المستمرة لخصاص النوافذ وفرجات الأبواب، عدد من النسوة عبرن أمامنا بخمورهن المسدلة على وجوههن، ورجال عبروا، صرفنا هراؤك عن متابعة ما يصلح موضوعاً للثرثرة يكفينا لأيام طوال.

ـ لكنكم لا تعرفون بعد ما أود قوله

ـ لا تقولي شيئاً، لدينا من الأقوال ما يكفي، سئمنا أقوالاً، نريد فعلاً واحداً، فعل لا قول.

ـ سنفعل، اتفقنا أن نفعل، و على هذا كان اللقاء

ـ حماسك يضحكنا أيتها الحمقاء، فهل تسخرين منا أم أنك غبية بحيث لم تكتشفي بعد أسرار اللعبة؟

ـ ربما لكن.. لدي أنا لعبتي وأسرارها، فقط أنصتوا... لا أريد وقتاً طويلاً، دقيقة، بل جزء من دقيقة، أعلمكم فيها....

ساد الصمت، وتحدثت شهرزاد على الملأ، لا لم تتحدث بشيء، وما كان هنالك من أحد، لقد قمعت وقطع لسانها منذ أمد بعيد، طاح منها القلم وما بقي لديها في الظلمة سوى شاشة صغيرة، وهذا الكيبورد تركض أصابعها بعصبية بين أزراره، لتنفث ما يعتمل في صدرها من الحرائق، وفأرة تطيعها في كل ما تأمر به، هي الآن في طريقها إلى قلعة نجم مواصلة البحث عن خالد

قفار تتلوها قفار تتلو قفاراً، وينهض الفرات من خلفها بكتفيه، مهيباً جليلاً، ظامئاً يبحث عن قطرة كرامة في أرض عبرها هارون الرشيد وصلاح الدين

الغرقد يزخف حثيثاً في غير بيئته، غادر مدرجات الجبال، مسافراً إلى هنا ليلحق بقلعة نجم قبل وصول شهرزاد مكرساً نفسه رمزاً جديداً للسلام.

نجم، الأمير صاحب القلعة، راقد هناك في جدث دارس على مقربة، أسلم جسده للتراب بعدما بنى من حول مرقده أقواس نصر بعقود حجرية بديعة تشف عما كان يسكن نفسه من الجمال ومن العنفوان.

الأمير صاحب القلعة ترك أقواسه من حوله مرصعة بصور نافرة لسيوف مشرعة، تقف بثبات في وجه زحف الديس، الديس أو الغرقد أو توت العليق، أو أسماء كثيرة، والمسمى واحد، نبات يستوطن حواشي الحقول منتظراً أي إهمال من راعي الأرض ليهجم بحباله الشائكة فيغطي الخصب ويجعله ملاذاً ومأوى للثعالب والخنازير البرية، لقد أقسم الأمير نجم قبل أن يسلم الروح بألا يهادن غاصباً ولا يسالم، قسمه يتطاول على قسم الزير سالم، ووصية من سبقوه تبز وصية كليب الديس يزحف بأغصانه حتى يكاد يلامس بها أسوار القلعة، يمد أماليده الناعمة الخضراء مناوراً ثم يشهر الأشواك، فيسقط العابرين في شراكه، يدمي أجساداً ويمزق ثياباً فيكشف عرياً ويسفح دماً، ترى من سوى خالد وأتباعه يقدر على الوقوف في وجه طوفان الديس؟

أفل نجم الأمير وبقيت مبانيه رسوماً تشهد على التاريخ.

تشهد على التاريخ؟ شهرزاد لا تصدق شهادة الحجارة، تريد خالد، القائد الأعلى لجيش الأمير نجم، إنسان العصر القادم من غياهب التاريخ حاملاً في عقله كل تقنيات الحاضر لتشكو له... شهرزاد نسيت موضوع شكواها، غامت في ذاكرتها الكلمات والأسماء، لكن خالد يعرف ما تريد قوله، يفهم لغة لسانها المقطوع، لذلك اطمأنت، ستلتقيه هناك، داخل القلعة، في ضيافة الأمير، ستتمسك بأذياله تستصرخه، بلوعة فتاة عمورية، موقنة أنها سوف تجد لديه من الشهامة ما يفوق شهامة المعتصم وأن مضيفه لا يقل عنه حماسة ورجولة، سوف يلتفت إليها بدهشة وأصابع يديه ما زالت تتنقل بخفة بين أزرار الحاسوب.

الوقت فقط هو عدوها الآن، يجب عليها إخضاعه والانتصار عليه قبل وصول الديس إلى حيث أرادوا له الوصول، راحت تتأمل المشاهد على جانبي مسارها، تغذ المشي حافية غير عابئة بالشوك ولا بالحصباء، حجر ناتئ يعلو سطح الطريق يصدم قدمها فتنكب على وجهها، خدشت أنفها رائحة القار المنبعثة من تحت التراب حيث تستقر مخازنه التي ما وصلتها يد الإنسان بعد، فتحت عينيها بدهشة من أفاق من حلم، مسحت بنظرة سريعة بيوت

القرية القريبة وقد شمخت أمام أبوابها تلال من أقراص الروث المجفف وقوداً للشتاء القادم، الوقت قصير، ورسالتها جد هامة، لا ينبغي لها الوقوف أو التوقف، لا بأس بوجع قدمها، سيذوب بين الخطوات، تابعت المسير، خيام البدو انحسرت عن جوار الماء نائية بنفسها عن مشاهد وموائد مستديرة تدور محاورها حول الماء، الهضاب قبيل القلعة تحني ظهورها موطئاً لكل عابر، تابعت المسير، المخافر ها هنا أفواه درداء مفتوحة للريح، تعمل بالبلع دون المضغ، تابعت المسير، الزواحف المعدنية تلقي بحمولتها من الأجساد المعروقة في ماء الفرات وتقعي على الشط كاتمة اللهاث مستسلمة للانتظار، الشمس تجري لمستقر لها عكس وجهة شهرزاد، النهار ينسلخ عن الليل في نهاية الأفق، خشيت أن يدركها الظلام، تابعت المسير، جيوش النمل تسعى لرزقها بين فتات الموائد، لا تعبأ بنورس يبسط جناحيه بكسل واضح فوق صفحة النهر.. وتوقفت.

الخيمة الرابضة عند أقدام القلعة مثل كلب حراسة هرم تتثاءب عن بضع زجاجات من المياه الغازية، ورجلين ناعسين يشربان الشاي البارد، تجاوزتها بسرعة، وراحت ترتقي الدرب الصاعد إلى باب القلعة يدفعها شعور غامر بالنصر، تنبه الحارسان امرأة تدخل القلعة بعد الغروب وحيدة؟ تركا مربضهما ولحقا بها، كانت تدفع الباب بكل قوتها ثم تتراجع بحثاً عن ثغرة تعينها على العبور، منادية خالد بصوت ضارع خاشع ينبض بالأمل، استوقفاها وهما يتغامزان، المكان قفر وقد خلا من السائحين، والمرأة شابة وحيدة تشتعل بالفتنة

ـ ألا ترين الباب وقد أغلق؟

ـ أرى.. وأدهش من إغلاقه

ـ لماذا؟

ـ أين حرس الأمير نجم؟

ـ نحن

ـ لماذا إذا تغلقان الأبواب في وجه الطارقين؟ أين خالد؟

ـ هذه تعليمات مديرية السياحة، انتهت المدة المخصصة لزيارة القلعة هذا اليوم، والأستاذ خالد مدير دائرة الآثار لا يأتي إلى هنا، مكتبة في حلب، الدليل السياحي لهذا المكان لا يزورنا إلا نادراً، من أنت؟ أأنت من أقاربه؟

ـ أين (خانق العبرة)؟ أين (قلب الذهب)؟ أين (يورق الصخر)؟

ـ ما هذا الكلام؟ أنت تهذين

ـ بل أتكلم بكامل الوعي والجدية هذه أسماء مستعارة لرجال أشداء، وأنا شهرزاد نظيرتهم في موقع المحاورة العربية ولكن.. لماذا تتناولان خالد بهذه اللهجة المشينة؟ أنتما من يهذي، وربما لا تعرفان خالد... ظننتما أنه زميل لكما.. حاشاه من الجلوس خفيراً على الأبواب

تبادل الرجل نظرات جوفاء وقد أسقط في أيديهما

ـ اسمعي.. اعتبريني غبياً.. لم أفهم ما قلت، ما هو موقع المحاورة العربية الذي جئت منه بهذه الكلمات الخالية من المعنى؟

رمى رفيقه ببسمة خبيثة، ثم أكمل غامزاً:

ـ أي شراب ذلك الذي دار على مائدتكم في جلسات المناظرة؟

ـ هل أسكركم جميعاً ذلك الشاب أم سكرت به وحدك؟

ـ ولماذا يرميك خالد بعد ذلك حافية في هذه المفازة؟

ـ تباً لكما، أنا وخالد لم نجتمع في مكان واحد بعد، ذلك موقع المحاورة العربية ولم نكن وحدنا فيه، كنا مجموعة رجال ونساء يجمع بينهم العلم والفكر الراقي والرغبة الصادقة في إنقاذ الوطن ألا تفهمان؟

ـ في الحقيقة.. لم نفهم شيئاً مما تقولين

ـ هو موقع على النت، نتحدث فيه عن كل ما كان وما صار وما يجب أن يكون

ـ هل أعطى حواركم ثمرة؟ على أي شيء اتفقتم؟

تحاورنا على النت، اتفقنا على أشياء وطنية وأخرى كونية لن تفهماها... ولكن.. لماذا أضيع وقتي معكما بلا فائدة؟ الخطب جلل لا يحتمل التأجيل.

عاد الحارسان إلى مجلسهما يشربان الشاي البارد ويرقبان الفرات بشرود، بينما راحت شهرزاد تتدحرج في المنحدر مرددة في سرها: الأستاذ.. الدليل السياحي.. القلعة فقدت عروبتها فأغلقت الباب في وجه ملتمس القرى، رأت على جانبي الدرب وكأنها كانت من قبل لا ترى، قطعاناً من الأغنام تمشي بغفلة بين الأجداث، تعبر من تحت أقواس النصر.. ولا نصر هناك، القناطر انفرطت معظم عقودها تحت الأظلاف، وتنبهت.. المكان يخلو من الكلاب، أين كلاب هذي الأرض؟ أيعقل أن يبعث الأمير من مرقده فلا يجد حوله طوق

كلاب تحرسه وتلوح بذيولها مصدقة على كل ما يصدره من فرمانات؟ من يدري؟ فقد يبعث يوماً ليجد الديس قد أحاط بأسواره فيستبدل سيفه بفأس يقطع بها جذوع الديس وأعناق من رضخوا لحكم أشواكه، ومن يدري، ربما يأتي سمي له إلى هذا المكان، يعقد المجالس ويدير الندوات باسمه، مقسماً الأيمان أن الديس بدل النخل هو مشروعه الاستراتيجي الأكثر رحباً، أين خالد المشرف الأول على منتدى المحاورة العربية؟ أين باقي المشرفين والأعضاء والضيوف؟ إلى أية مظنة تركض الآن بحثاً عنهم؟ لا تدري، لكنها لن تمل البحث، قبل قدومها كانت تسمع عن ملحمة سطرت في هذا المكان فأين هي؟ ذهبت بخيالها إلى المعاجم والقواميس، ثم ضحكت بمرارة، وتساءلت عن الملحمة: أهي دكان لبيع اللحم؟ أم أداة للحم ما لا يلتحم من الأحداث والأشخاص والأسماء؟ حاصرها الندم: ليتها كانت صادقة مع نفسها في ذلك الحوار، ليتها دخلت الموقع باسم واحد لا أسماء عديدة مستعارة.

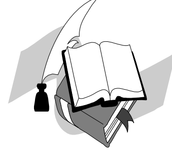
عادت أدراجها من حيث أتت، لتقعد وحيدة شريدة تقارع الأفكار، أمام شاشة مضيئة عنكبوتية الشبكات، تبحث، وتحاور، أملاً بيوم يبزغ فيه خالد مثل نجم المساء، وينتشر حوله مريدوه يوزعون الضياء، ويمطرون أفكارهم التي تدارسوها على الشاشات خيراً يعم البلاد وطوفاناً يغرق الخصوم، هكذا كان الاتفاق، ليعيدوا بناء أقواس النصر، ولكن.. أتراهم يرممون الموجود دعماً للموسم السياحي القادم؟ أم أنهم سيبنون أقواساً حقيقية تعبر من تحتها جحافل النصر الحقيقي، وأي نصر؟؟

تخشب عمودها الفقري وهي جالسة على كرسيها أمام جهاز الكومبيوتر، تدير محركات البحث لعلها تجد أي خيط يوصلها إلى محاوري الأمس: خالد وحمزة أو شهريار أو قلب الذهب أو ليلى أو ضوضاء...

وحده المخدّم (السيرفر) كان يعلم أن كل هذه الأسماء، وهذا الحوار البارع، يصدر عن جهاز واحد، وحده المخدم كان يعلم أن نصف عدد أولئك الأشخاص، رجال ونساء، هم أقنعة لرجل أغلقت في وجهه دروب الواقع فاستسلم للأوهام، ونصفها الآخر لفاطمة بنت فطوم، وحده كان يعلم أن كل الرجال الذين تلبس أقنعتهم كانوا يحدثون النساء بالكلام الذي تشتهي أن تسمعه فاطمة بنت فطوم من مجحف بن محجم، لكن هيهات، فمجحفها، ذلك الرجل العاضّ على ذيل ثوبه بأسنانه، ما زال يركض في دروب الحياة لاهثاً يبحث عن الصدق في زمن ضاع فيه الصادقون

أحبت فاطمة بنت فطوم اسم شهرزاد من بين الأسماء النسائية الكثيرة المستعارة التي

استخدمتها والشخصيات التي مثلتها، ووزعتها بين مواقع الإنترنت ومنتدياتها، تشبع ضنك روحها بالحوار، ولا حوار.



الهجرة الأخرى

علي خيون/ العراق

ـ وداعاً..

عثر بحجر، ارتبكت خطواته وهو يسحب نظراته المبتلة بالدموع مثل شبكة صياد كهل داهمه الليل بلا أمل.

حفيده الصغير يناديه بابا، لم يختلط الأمر عليه، لكن والده شاب دون الثلاثين ومشغول عنه، أما هذا الرجل الطيب الذي يدب بأناة وحكمة فوق العقد الثامن، ملاحقاً بإحساس حزين بالنهاية، فيبدو أباً صالحاً، يحنو عليه، يلعب معه، ويدافع عنه حتى في لحظات النزق والعبث.

ـ وداعاً..

الصحراء بلا حدود، عابسة، ظمأى، عليقات وأشواك وجراد بر والسموم تلفح صدره كالهموم، والطريق طويلة، تورمت قدماه، مباركتان هما، تجولتا في حجرات الدروس خمسة عقود حتى امتلأتا بالدوالي الزرق، أين طلابه؟! أجيال نابهة من بناة مخلصين.. تأكد أن بواسيره المزمنة نزفت قبل الحدود بمئات الكيلو مترات، لم يجرب الهجران من قبل، بل جربه مرة، قرب شجرة الزيتون، لا يصح في مثل هذا العمر، أن يكذب الإنسان أو يغمز أو يلمز أو يأكل لحم أخيه ميتاً، أو يفسد في الأرض أو يسفك الدماء بغير حق.

معاذ الله.. حمل جرحه صابراً حتى كاد الجنون يفتك به لولا شجرة الزيتون التي ظل يزورها لعقود التماساً للصبر والسلوى.

ـ إئذن لي يا حبيبي..

ـ بم؟!

ـ بأن أهجرك!!

غاص قلبه حتى قدميه، أتهجرينني يا فاطمة؟! لم تجب، بكت، لكن السائق قال أخيراً خارجاً من صمت عميق كالصحراء:

ـ وصلنا الحدود..

تلفت الرجل حائراً، أين هي؟! ذلك استئذان مر لا يطاق، قال لنفسه، لكنه لم يجدها، أين هي؟! أيقن أن الكلام مجازي لا يعبر عن حقيقة مرئية أو ملموسة، فسأل ذاهلاً:

ـ أحقاً ما تقولين؟!

هزت رأسها بأسف المضطر الذي لا حيلة له، فقال:

ـ للهجر دواء هو الصبر..

قالت:

ـ الهجر غير التهاجر..

قال السائق:

ـ تلك هي الحدود..

ظن الرجل أن عمى مؤقتاً أصابه، لم يكن يرى شيئاً، فعاد يسأل باهتمام:

ـ كيف؟! وحبنا؟!

كانت تتكئ على شجرة الزيتون الوحيدة في باحة الجامعة، والشمس تتكور مثل بلورة مشعة في عمق دمعة انسابت على خدها، طوحت بالشال، بدت مشتهاة، طاف في ذهنه موال قديم يوصي بالصبر الجميل، ارتبك شيء في أمعائه، شيء تحته، أدرك أن النزف سيستمر لكن لا حيلة له، وطاف في ذهنه وجه ابنه، وحيده الذي قال قبل أن يعرج إلى السماء في حواصل طير خضر:

ـ إن كنت تحبني فانفذ بجلدك!!

ـ أبعدك حياة يا ولدي؟!

ـ إن كنت تحبني فارحل..

ـ أحبك.. ولكن هل أهرب بأعوامي الثمانين؟!

فقال الولد:

ـ من قدر الله إلى قدر الله..

لكنها قالت كلمات ذات معنى في جرأة أذهلته:

ـ سأكتب لك.. وسأكتب عنك ولو كان البحر مداداً لحبي لنفد البحر..

كبرت الشجرة، حملت زيتوناً أربع مرات، فتخرجا معاً بعد أن حفظا ألفية ابن مالك، لكنها كانت متفوقة عليه، تحفظ الشعر بسهولة وتلعب بالكلمات، كان كلاهما في ربيع العمر، نما حبهما وسط سواقي الآس، وخلف شجرة الزيتون الوحيدة، وترعرع في أحضان بغداد، لكن الرياح جرت بما لا يحبان، فتحتم سفرها مع أهلها، كانت تحمل حقائبها من أرض إلى أرض، بعد أن ضاعت أرضها في زمن مغلف بالحزن والأسرار، كان ذلك قبل ستين عاماً، دارت الأرض فيها على قرن ثور أهوج، ومرت في الأنهر الصابرة مياه غزيرة، وهاهو يقف متكئاً على باب الحافلة المخصصة لركاب الطرق البعيدة، وضع قدماً في الأرض وأخرى على دكة الباب، والتفت إلى حيث الأشجار والطيور والمباني التي تحترق، وقال وهو يسحق دمعة:

إئذن لي بأن أهجرك..

تدافع الركاب حوله، تحني ظهورهم حقائب كبيرة، فاندس بينهم، ولم يسمع جواباً شافياً، وطنه مشغول عنه بمحنته، وسرعان ما اختفى عن ناظريه بين كثبان رملية وعليقات يابسة وصخور صماء.. تذكر فاطمة وسمعها تقول:

ـ وطني في محنة يا حسن وبه حاجة لي..

فرد على خيالها وهو يستقر على كرسيه في الحافلة:

ـ أفهم كل كلمة من كلماتك الآن يا حبيبتي..

أين هي الآن؟! جرح السؤال صدره، أهي في حواصل طير خضر في السماء مع ولده؟! سعت به الريح إلى المجهول، خيّل إليه أنه لمح فارساً في الصحراء.. سمعه يقول بثبات:

ـ كلما قطعت الصحراء، أيقنت أن الله لا يمكن أن يوضع بين أربعة جدران!!

لماذا أيقظت الصحراء أشواق روحه؟! أين رآه من قبل أو قرأ عنه؟! بدت الصحراء خالية، مقفرة، جافة، خطرة، أما السماء فتبدت فوقها آمنة، مرتفعة، تزخر بالخير والطير والرحمة وترنو بعين لا تنام.. أيقن أن السماء هي من فعل ذلك، هي من أيقظ الشعور والوجدان فقال بصوت مسموع:

ـ لا قدرة لي على الهجران..

وأضاف:

ـ إليك يا رب أشكو ضعفي وقلة حيلتي..

سمعته فبكت، لكنها كانت مصممة، تنذر روحها لحب كبير آخر، قالت:

ـ إئذن لي يا حبيبي..

آخذتها موجة بكاء صاخبة، قال مستحضراً قصص الصبر ومواويل الأمل:

ـ قد لا يطول الغياب..

واستجمع بقية عزم يشد به أزره فقال:

ـ شجرة حبنا ستبقى هنا شاهداً وأملاً وذكرى... لكن الأيام توالت كصفحات كتاب يطوى، والأرض هزت عجيزتها مثل غجرية لاهية، لا تحفل بالأحزان، ولا تدري ما الصبابة، ولا تعرف معنى أن يترك شيخ حفيده في أرض بعيدة ملأى بالمخاطر. عادت فالتقطت الشال، سألته: لم تقل شيئاً؟!

غمغم على نحو غير مفهوم:

ـ قد تهون الأرض إلا موضعا..

أيقنت أنه حزين وقد أسقط في يده حين خانته البلاغة الحمقاء، مدت يدها وبسطت كفها على غير عادتها، تريد المصافحة لتلمس كفه، سرت قشعريرة في البدن كرجفة الفجر، فقال لها محاولاً أن يهون حزنه وابتسامة باسلة على محياه:

ـ يحضرني موال عن الصبر.. هل أغني؟!

لكن السائق قال بحزم:

ـ تهيأوا.. تلك هي الحدود!!

تلفت مأخوذاً.. أين هي؟! كان الفارس قد أقبل مرتاحاً بعد أن غمر اليقين فؤاده، قال له

بنقاء مطمئناً إلى حلمه وحكمته:

ـ بقيت مثل السيف فرداً.. ولا بد لي من غمد!!

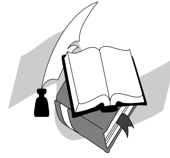
كان غيوراً، رق لحاله، فأخذه خلف ظهره، بيد أن السائق خرج عن صمته فقال بانفعال:

ـ هيا.. تحركوا بسرعة.. هيئوا الأوراق!!

هبط الجميع، توقفت الحافلة لكنه لم يتوقف، تحول من ظهر إلى ظهر، الأرض غير الأرض، هاهي تدور على نحو أسرع، وللغبار لون ورائحة، الصهيل مسموع، حمداً لله، لقد غمره اليقين وصار بصره حديد.. هاهو ولده قرب شجرة الزيتون، فاطمة تعود بعد ستين عاماً من الغياب، حفيده يعتلي صهوة جواد أدهم.

شعر بالحبور يملأ جوانحه ونسمة باردة تهب من مكان لم يتبينه، بيد أن الأصوات تعالت مختلطة صاخبة من حوله، ماذا جرى؟! بدت الوجوه فزعة وهي تتابع خيطاً من دم غزير تحت المقاعد، والسائق المتعب، يقول لمن معه بحزم:

ـ ليحمله الرجال على الأكتاف.!!



طقوس جنائزية

زرياف المقداد

أنا الأول، وأنا الآخر.
أنا البغي، وأنا القديسة.
أنا الزوجة، وأنا العذراء.
أنا الأم، وأنا الابنة.
أنا العاقر، وكثر هم أبنائي.
أنا في عرس كبير ولم أتخذّ زوجا.
أنا القابلة ولم أنجب أحدا
أنا سلوة أتعاب حملي.
أنا العروس، وأنا العريس
وزوجي من أنجبني..
أنا أم أبي وأخت زوجي
وهو من نسلي

عشتار

المشهد الأول:

هل كنت أعرفها.. أهي زوجتي أم أختي؟ أهي أمي أم أبي.. أهي أنا ولست هي لا أدري

ما زال السؤال يغرقني في المتاهة العظمى..

هل كنت أدرك وجودها..

وتزدحم الأسئلة ذباباً متطايراً في وجهي، ووجوه المارة ونحن ننظر إليها غارقة في الوحل عجوز تكاد تكون شابة منذ ولدت..

سيدة التفاصيل الصغيرة تعيد ترتيب الأشياء والأسماء كما تشاء، تعرف عيدان الكبريت في هذه المدينة، وتعرف مكان رفوف الكتب العتيقة.. تعرف من فض بكارة المدينة، ومن زنى بالنهر حتى رمى وحله إلى الشاطئ.

سيدة الغناء الحزين.. الظل يعبث بأطراف ثوبها وتغريها خطوات الشمس بالمضي نحو شواطئ الأفق الغارقة في لجة العتمة..

هل كان السعي في الشوارع حقيقة مطلقة لكل أولئك المارة؟ هل استيقظ الفجر عنوة ذاك النهار؟ كما قالت العجوز المتكئة على عصاها منذ أزمنة غابرة؟.

أم أن البعض كان يسبح في الفراغ، ويدثره الهباء معلناً عن خواء في ذاته. بينما تعلق أطراف حقيقة مجردة بأرواح الآخرين. وهؤلاء وحدهم الذين كانوا يتحسسون أجسادهم كل نهار في متاهة المدينة الغائرة.

تارة تشعل أعواد الكبريت وتلقي بها إلى النهر. وتارة توقد شموعاً على أبواب الكنائس تعلن عن ميلاد الطفل الحزين...

غناؤها الحزين مكنوز بأفئدتهم الصغيرة التي تكاد تكون لأطفال هربوا من موائد الجوع والحريق.

غناء يربك الريح حين تجتاز بقسوة عتبات البيوت، ويهرب خطوه بين أجنحة النوارس الهاربة من شطآن غائرة إلى طرقات وعرة.

تحلق خائفة تائهة.. تتكسر أجنحتها على عتبات الظلمة المنتشرة وبحزن.

الأشجار نائمة في العراء.. أهي ميتة أم واقفة لا نعرف نحتاج إلى حرق جذورها كي نعرف..

عبر الجسر جسد مدينتهم من الشرق إلى الغرب.. جسر معلق في ظل السماء النائمة.. وفاطمة عارية فوق الأشجار تعيد ترتيب جسدها كل مطر...

في زمن ما تستلقي فوق أدراج الغيوم تمارس طقوس أنوثتها المعهودة تلقي مطرها بازلتا أسود يشي برائحة البركان منذ ثورته الأولى حين أودع رحمها كل الحكايات والأساطير عن المدن التائهة في الزمن الماضي والحاضر في زمن يحمل في ذاكرته مستقبله.

هل كنت أمر فوق ذاك الجسر؟ أم كنت أعبر بمزمار الراعي جسد فاطمة..؟

أم كنت أقف مع الجمع حول العجوز؟ لا أدري

أكنت واحداً من هؤلاء أم كنت كلهم مجتمعين؟..

أم هي فمصلوبة منذ الأزل.. ربما منذ عهود الطين.

هي.. امرأة منتشرة كما هو الظل..

مازال السؤال ينخر عظامنا المكسوة ترهلا

المشهد الثاني

من هي؟

تلك هي..

من هي؟

لا أدري..

الآن فقط ندرك أننا لا نعرف اسماً لها..

هي كل الأسماء.. وكل الأشياء.. هي تلك الحجارة المرصوفة في قاع الرصيف منذ مئات السنين قال محمد وقد انحنى فوق الأرض يعيد منذ مئات السنين ترتيب حجارة الرصيف: أظنها تسكن الأرصفة...

صاح الرجل الأربعيني بصوت طفل: والله منذ كنت صغيراً..

ضحك الرجل التسعيني بخبث وقال: عندما كنت شاباً خطبتها.. وكانت عجوزاً ولم ترض بي..

قالت: أنا أمك.. ألا تدرك..

قلت لها لا أعرف.

هزتني الشمطاء وصاحت في وجهي: عليك أن تدرك يا رجل من أنا.؟

وببله أعمى أتم الرجل: هذه الشمطاء لا يقعدها البرد ولا المطر هي.. هي ما زالت عجوزاً منذ ولدت..

الآن فقط ندرك حين هبت الريح وألقت بفاطمة في حضن النهر أن الرصيف عريض جداً وحجارته مرصوفة بإتقان غابر في القدم.. وأن وجهه موشوم بحوافر خيول وغناء جنائزي منسي.. يصفر بين حجارته منذ ولد التاريخ في هذه المدينة. وأنها وفاطمة تشيلان أعواد الكبريت وتوقدان الشموع على أبواب المساجد والكنائس وتوقظان المقبرة كي يدفن الطفل ألف مرة كل يوم..

المشهد الأخير يعبر إلى الزمن الحاضر...

(جئت أشتري) قال لها الرمادي... وأخذ يرمي أوراقه الخضر حولها.

ـ أنا لا أبيع

ـ ما الذي جاء بك؟

ـ ما الذي أتى بك؟

سألته دون أن ترفع بصرها إليه. أجابته بسؤالها وكانت تقشر وجهه ورقة ورقة.

قالت: أنا هنا منذ مهد البركان وجه الأرض. لكنك متى وأين ولدت؟

تاه الجمع في بحر السؤال، وغرق الرمادي في السواد.

استيقظ الفجر صحوة هكذا قالت العجوز وقد ضمت فاطمة إلى صدرها ترضعها ما لا نراه حلقت فوق الجسر انتشرت المرأة في الفضاء كانت مضيئة تشد ألواحها السبعة إلى مئزرها وعلى رأسها تاج السهول. يشع محياها ألقاً وبهاء تقبض بيدها على صولجان لازوردي، وجيدها معطر بأحجار زرقاء وصدرها مزين بلؤلؤ يضج البحر فيه وجسدها وشاح لسلطان ماض في القدم.

الآن استيقظ الفجر فينا الآن تضج المواسم فينا معلنة تعاقب الفصول وريح عاتية.. تلف الكون حولنا.. أتخرج من باطن الأرض؟ لا ندري.. أتأتي من الشرق؟ لا ندري. أهي من الغرب؟ لا ندري..

لكننا للمرة الأولى ندرك أنها سوداء وتأكل بشراهة ولا تذر أخضرَ ولا يابساً.

أنظارنا معلقة بالطفل تشيله فاطمة ويحمل آلاف الأطفال يبحثون عن مكان للدفن ولا

يجدون كنا نقرأ ونكتب الأشعار نقتات بها وننتظر مجتمعين حضن امرأة ما.

لم نكن ندرك تعاقب الفصول فينا لم نكن ندرك تعاقب حالات الضوء فينا.. كنا نسقط.. وتسقط المرأة معنا. "تنزع زينتها وتنثر جواهرها يسيل البحر من لؤلؤها ويسترها وشاح سلطانها الغابر في القدم". تحدودب فوق عصاها تتكور.. تمور تنتصب شجرة وارفة الظل.. تتكور تسقط أوراقها الخضر وتصبح جرة فخار تنضح حليباً يسيل على الرصيف تلقم أثداءها المنتشرة كنتوءات فوق وجهها وجسدها للمارة. والرمادي يلعق لعابه ويدوس بقدميه أوراقه الخضر.

المشهد الأول في الزمن الماضي.

الخوف مطر يغسل الأشجار العارية.. ويكشف الضوء المنتشر وجه الرصيف... يلوح فيه أقزام صغار يزحفون تارة يركضون أخرى يدفعهم ملك متعب يلمهم بعصاه كلما حاول أحدهم الفرار من القطيع. يصبح الرمادي غباراً ينثر الموت دونما هوادة.. يدوس أشياء وأسماء كثيرة تراها العجوز وقد دقت وتداً حزيناً في وجه الرصيف وأنينها بوح جنائزي متعب يشهد موت الأشياء والأسماء..

المشهد الأخير وقد عبر إلى متن الحاضر في زمن يحمل في ذاكرته مستقبله..

الآن فقط أدرك أنني كنت مع الجمع نحملق بوجه الرمادي الذي لم يكن سوى أحد الأقزام الذين كان الملك يدفعهم كلما حاول أحدهم الفرار من القطيع ضربه بعصاه..

يحرق الرمادي الأشجار الواقفة ويلعق تراب الرصيف ثم ينزع بشراهه حجارته.. تسقط عصا الملك.. يمسك بها أحد المارة يدفع من جديد الأقزام أمامه.. لكنهم يهربون. تارة ويهربون تارة.

ويحاولون من جديد وبشراسة هدم الرصيف

..لكن الرصيف نهاية الجسر. والجسر معلق في السماء يقرأ طقوس جسد فاطمة ويعبر فوق البازلت الأسود.

يحاولون المرور فوق البازلت.. يحرق وجههم. يكسرون جرة الفخار وينزعون الجدار والتاريخ ينهار وجه المدينة ويسيل حليب المرأة على الأرض ترضعه للمارة لهيباً.

هل كنت؟ هل كنا؟

بل أصبحنا تقبض أيدي الأقزام رقابنا العالية.

هل كنت أعبر الجسر؟

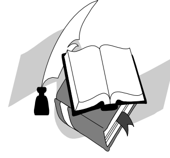
يا فاطم لم يعد هناك جسر علينا أن نبني الجسر علينا أن نرصف الرصيف من جديد.

يا علي: احفر وجه الماء ستجد وجه الرصيف.. احفر يا علي ستجد حجارة الجسر..

يا فاطمة: سيعلقونني.

يا علي سيعلقونكم

أيقظتني الشمس.. اليوم سيعلقون.. لمحت وجوههم في صفحة السماء تفرست في كل الأسماء وكل الأشياء الملقاة.. ووجدتني على آخر عود أغني برأس مقطوع حلماً باكياً لأرصفة رايحة وأرصفة غادية.؟!



الطير يقول: وكري... وكري

زياد علي / ليبيا

وضع الشاعر في الفردوس فقال: ـ
وطني.... ثم مات
ـ ناظم حكمت ـ

ـ 1 ـ

لاحظ أن أحد جنوده الطيور ينتبذ مكاناً قصياً، يعيش توحده منصرفاً عن محيطه، يأخذ صمته، وكأنه لا يرى أحداً.

تكرر ذلك حتى أصبح الأمر لافتاً للنظر.

اقترب منه

ـ لمَ هذا الوجوم أيها الطائر، أجد ما يأخذك عنا وكأنك بيننا ولست بيننا، فريستك هنا والروح في روابي لا يعلمها إلا الخالق.

ـ التمس لي عذراً، هذا ما قاله الطائر لسليمان.

ـ يهمني أن أعرف ما ينتابك، فلقد تعودت منك النشاط والحضور المتميز.

أطرق الطائر برأسه وأخذته سنة من الصمت.

ـ أريدك أن تشرح لي ما يقلقك لعل بإمكاني مساعدتك على الخروج من هذا النفق.

نظر الطائر إلى الذي كان يبتسم له مشجعاً، ولم يزد على ذلك.

ـ تحدثْ! إنني منصت لك، هذا ما قاله سليمان.

ـ يا نبي الله... إنه الحنين الذي يأخذ حضوري بالكامل دون أن أملك القدرة على التحكم فيه.

إنه نداء مسقط الرأس، والوحشة التي لا أستطيع التعبير عنها نتيجة البعد عمّا يملك داخلي حيث لا يبدو لنا شيء خارجنا.

إنه ما أعجز عن وصفه.

ـ وما هو الحل الذي تراه أيها الطائر العزيز للخروج من هذا المأزق؟

ـ أحلم أن تتحقق لي أمنية زيارة مسقط رأسي وكري.... وكري ي ي .....

خرجت الكلمة الأخيرة من أعماق أعماق الطائر وذهبت بحضوره إلى البعيد الذي لا يراه غيره.

ـ لك ذلك، وعليك أن تعود سريعاً، قال ذلك ليحسم الموقف، ثم أضاف عليه السلام:

ـ ومتى تحب القيام برحلتك؟

ـ منذ هذه اللحظة لو سمحت يا سيدي هذا اختياري.

ـ حسنا تستطيع أن تتوكل على الله.

وكأنه لم يكن ينتظر غير هذه الجملة... اتسعت ابتسامته ولمعت عيناه ببريق عجيب وانتفض في مكانه... تلبسته قوة خفية ورفع رأسه بفرح وفرش جناحيه، واندفع محلقاً على شكل نصف هلال قبل أن يعيد توازنه ويخترق الفضاء كسهم، كان سعيداً.

– 2 –

في نهاية اليوم التالي، وصل الرسول الذي أرسله سليمان بوقت سابق على وصول الطائر.

وقف أمام سيده بعد أن نفذ ما طلب منه، كان هو الآخر متعجباً مما شاهد، هذا ما قاله الرسول.

ـ ما الذي حدث منذ طلبت منك أن تقتفي أثر ذلك الطائر؟ سأله سليمان.

ـ يا سيدي، لقد رأيت عجباً! لقد اجتاز بحاراً وجبالاً وسهولاً وصحارى لا توصف وكنت أتابعه من بعيد حريصاً على ألا يراني.

ـ ثم ماذا؟

وصل إلى أرض حرقتها شمس الله وتشققت تربتها من العطش، ولم تلح لي فيها عشبة،

ولولا هيكل شجرة متحجرة على ما يبدو لما اعتقدت أن هناك من تنفس هواء ذلك المكان يوماً، المكان الذي يذكرني بجهنم الصحراء.

ولم يكن في اعتقادي أن يحط طائرك على بقايا الجذع المتوحش، لقد شاهدت من مكمني أغرب ما يخطر على الواحد: الطائر وهو يحضن بقايا غصون الجذع وينتقل بينها بتبتل وكأنه يصلي لها ويستنشق رائحتها، وبلهفة يتمسح برأسه وجناحيه على كل جزء من الشجرة، ويصدح بأعلى صوته ليسمع ناس ذلك المكان، وعندما انتبه في اليوم التالي أن الوقت سرقه ولم يميز بين ليل ونهار، نزع نفسه من حضنها وارتفع عالياً ورمى نفسه مرة واحدة عليها ومن بعد طاف حول شجرته عدة مرات ثم شق طريق العودة في شبه غيبوبة.

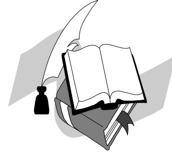
لحظتها كان همي يا سيدي أن أصل إليك قبله، وهذا ما حققته حتى أعلمك بما شاهدت بعيني وسمعت بأذني قبيل الخميس فقد تأخر الوقت.

– 3 –

وصل العاشق يسبقه فرحه بعد أن حقق حلمه.. حط قريباً من سيده، كان في حالة يصعب وصفها من الابتهاج، حتى خيل إلى نبي الله الحكيم أنه ليس نفس الطائر الذي كاد أن يقتله صمته وتوحده.

كان يغني وجناحه يرد عليه بأكثر من لسان.

وكري.... وكري



الحمار والعربة

عدنان كنفاني

دمعة صغيرة تأرجحت فوق جفنه المتجعّد وكادت تقفز.!

في اللحظة نفسها تلاشت، اعتصرتها تضاريس الوجه الضئيل، وضيّعتها بين تجاعيده العميقة.

ولم يستطع ذلك الوجه الضئيل إخفاء مسحة الحزن المتقاطرة نزولاً وصعوداً، تختلط مع شعيرات حاجبيه الكثّين، وتتمسّح على أنفه الذي رأيته منقاراً لصقر متحفّز، ثم تغوص في فوضى شاربيه الأشيبين، تتأطر عبر التجاعيد التي جهد الزمن في حفرها.

لوحة جامدة خرساء، صورة حزن لا يوصف، ألف قيد يكبّله، ورغم ذلك تشعر أنه قادر على الانطلاق متى شاء إلى كل الاتجاهات.

ـ لابد أنه محمد مرة أخرى.. أليس كذلك.؟

طوى وجهه الضئيل، وأطرق صامتاً تكتنفه حيرة.

مثّل لي "أبو محمد" عبر فترة ليست قصيرة من الزمن عايشته فيها، طرازاً فريداً من الرجال المسحوقين، المغموسين إلى تحت في كل الظروف.

تجري الحياة من حولهم ولا تمسّهم بأفراحها، لا هم فاعلين فيها ولا هي تلتفت إليهم.

مقوّس الظهر، أنهكته النوائب، يستند بين لحظة وأخرى بكلتا يديه إلى عصا طويلة، أو لعلّها تستند إليه.

يتعلّق على كتفيه بإهمال معطف برتقالي اللون، متّسخ، تطال أطرافه المهترئة حوافاً لجزمة المطّاطية الطويلة، ويحتضن براحتيه اليابستين كفرعي شجرة زيتون معمّرة، العصا الطويلة المنتهية بمقشّة عريضة.

كلها تحمل بإعياء أعضاءه المنهكة، فيبدو مع أشيائه القليلة البالية، كفارس قام من غفوة الماضي، تلقّى طعنةً قاتلة.. وهاهو ذا يكاد يهوي.!

ورغم ما يبدو على وجهه من هدوء ولا مبالاة، تحسّ أنه يخفي شيئاً من عنف غريب يطفو فوق تفاصيل حركاته، وممارساته الصغيرة، كأنه يقذف سباباً ملغوطاً في وجوه الناس.

كلما انتصف الليل، بتوقيت دقيق، ليلة إثر ليلة يدخل كالفاتحين مع موكبه المجلجل دنيا النائمين في حيّا.

حمار كسول منهك، يجر بإعياء عربة مهترئة جمعت أجزاؤها من خليط أشياء عجيبة.

حديد وتنك ومطاط وقضبان طويلة وقصيرة، تهتز كلها، تئن وتتلاطم كأنها حظيرة قرود مذعورة، يتقدمها صاحبنا متنكباً عصا مقشته كالحربة، متجاهلاً أمر جلبة العربة والحمار.

وحين يتقصّد الحمار النزول عن الرصيف المرتفع، مبتعداً عن المنزلق الإسمنتي، تقفز العربة فترتطم دواليبها المخلّعة مرة واحدة على إسفلت الشارع.

يبتسم أبو محمد بخبث، بينما يمضي الحمار مباشرة إلى أكبر كومة من الفضلات، يغرز فيها رأسه بتلذذ.

وهكذا ليلة إثر ليلة صار أبو محمد وحماره وعربته قضاءً فُرض قسراً على حيّنا المسكين، وعلامة كريهة، مستمرة، لا تنقطع.

تمنيت في تلك الأيام لو أخرج إليه، أكسر رقبته ورقبة الحمار الأبله، لكنني لم أفعل.. أحسست أن بيننا رغم مساحة الجفاء بعض صفات مشتركة.

فأنا أعمل في الليل أيضاً، وكلما قصدت عملي إلى المطبعة القريبة، أقابله، أرمقه بنظرة أحمّلها أكبر قدر من الحقد الذي أكنّه له، فيجيب بابتسامة خبيثة تضيع بين تجاعيد وجهه الضئيل، وتختلط مع فوضى شاربيه الكثيفين المحتلين مساحة كبيرة من وجهه، ولا يظهر لي من بين شفتيه أكثر من سنّ قاطعة كبيرة ترتكز على وسط شفته السفلى تقسمها إلى شطرين.

لم أعد أذكر متى بادلته الابتسام للمرة الأولى، ومنذ ذلك اليوم تعودّنا عندما نتقابل أن نتبادل ابتسامات صغيرة ليس أكثر، وصرت حين تقفز العربة وتفرقع دواليبها على إسفلت

الشارع، أبتسم ولا أجد تفسيراً معقولاً لما أفعل.

أشعر رغم قسوة الصوت الطاعن سكون الليل كأن نسمة رطبة تمرّ من أمامي، فأفتح لها صدري، وأفرغ براحة وحبور شحنة كبيرة من سموم تراكمت في أعماق صدري على مدار يوم كامل، أتنفس بعدها بعمق، وأمضي إلى عملي.

فاجأني ذات ليلة وسألني، وهو يستند إلى عصاه بكسل:

ـ عندك أولاد يا أستاذ.؟

ـ أنا لم أتزوج بعد.!

تنهّد وأردف:

ـ خسارة يا أستاذ، تستطيع أن تشكّل أولادك كيف تشاء، ما لم تقدر أن تصنعه لنفسك، وما لم يقدر أن يصنعه لك أهلك.

أرخى جسده المشدود وتابع:

ـ سيقدم محمد إلى امتحانات الشهادة الثانوية بعد أيام.!

ومثلما يفعل دائماً، لّف إحدى ساقيه فوق الأخرى، وأسند جسده على العصا.

محمد أيضاً كان مسحوقاً هو الآخر، اقتحمه ذلك الإحساس دفعة واحدة حين أنهى دراسته الإعدادية في مدارس المخيم، وانتقل إلى مدرسة ثانوية في المدينة.

تلمّس بمرارة أطياف أمور كثيرة كانت مجهولة بالنسبة له، نقلته فجأة خطوات واسعة في محاولة إيجاد تفاسير معقولة، لكنّها استعصت، وكانت في حينه أكبر من قدرته على الإدراك.

لكنه بحسّ فطري بحت أيقن بأنّ هناك خيطاً واهياً يفصله عن تكريس هذه الحقائق، وتسخيرها زاداً للمعرفة المثلى، وحين وصل به القرار إلى فشل التلمّس، دفعه هذا الإحساس إلى مزيد من الإصرار على مواصلة التحصيل العلمي الذي وجد فيه السبيل إلى المعرفة، وطريقاً للخلاص.

ـ دخل محمد إلى الجامعة.. سنوات قليلة ويصبح طبيباً جراحاً.!

رسمت على وجهي أكبر ابتسامة وجدتها تناسب الحدث، أردت بإخلاص أن أشارك الرجل فرحته العارمة، فقد كنت أعلم من خلال علاقتي به أن ذلك غاية ما يتمنى، وأقصى آماله.

من أجل ذلك تحمّل سنوات كثيرة من القهر والذل، تحمّل الوحشة وأنين الضواري في ليال طويلة بطيئة وباردة، هو وحماره والعربة.

تحمّل وقفات انكسار أمام دفتر المراقب، وسط الفراغ والغربة وتحت الأضواء الباهتة الخافتة التي ترسم تحت قدميه صوراً للشياطين.

ليس له من رفيق إلا الحلم، والأمل المتوهجّ.. يمضي إليه، لا يلتفت إلى شيء آخر.

ـ ما هو عملك يا أستاذ..؟

سألني فجأة، كأنه يطلق رصاصة في وجهي، أجبته متلعثماً:

ـ أعمل موظفاً في مطبعة..!

ـ وأنا أيضاً.!

نظر إليّ بطرف عينه وأردف:

ـ كل من يعمل في الدولة موظف، أليس كذلك.؟

وقبل أن يترك أمامي فسحة للإجابة تابع بخيلاء:

ـ رئيس البلدية موظف أيضاً.. مثلي.!

لم أدر بماذا أجيب، الحقيقة أنني لست موظفاً كما يفهم، فأنا أعمل في مطبعة متواضعة يملكها رجل غبّي، أقضي الليل في تنضيد حروف أهم العناوين المثيرة للأخبار الطازجة والمفبركة، وفي طباعة أوراق إعلانات الوفيات.

ارتسم في تصوّري دائماً أن الموظف الحقيقي هو ذلك الرجل الغبيّ الذي يلقي أمامي أوراقاً مشطّبة مكتظّة بكلمات وحروف بلهاء.

أما أنا..!

ـ مائة سنة وأنا موظف، ماذا تبدّل الآن.؟ أقول له أنا موظف محترم يجيبني: أنت زبّال.. صحيح أنا زبّال، وهل تعتقد أن مثل هذه الحياة تستحق أكثر من زبّال.؟ أقول له: بدّل لي ظروف الحياة، أبدل لك عملي يجيبني: هل يعقل، طبيب جرّاح وأبي.. زبّال.!

لم أجد ما أقول.! قذف أمامي الأمر برمتّه فجأة وبسرعة خاطفة لم أستطع معه الاختيار، هل أتمالك نفسي أولاً.؟ أم أبحث عن تفسير لضياعه الحزين.؟

ـ رضيت بأي شيء من أجله.. الأبله، يعتقد أنني أتلذذ بعملي هذا، ألف مرة سألت

نفسي: زبّال، ودكتور.!؟ وقررت أخيراً أن لا ألتفت لأي شيء قلت: سيأتي اليوم الذي أرفع فيه رأسي عالياً، يوم يقولون: أبو محمد أبو الدكتور.!

طأطأ رأسه بانكسار وتمتم باستسلام:

ـ كم تحمّلت من أجل ذلك..!

بدا لي رغم انكساره متحفزاً، مثل كل مرة يبدأ فيها معركة تخصّه.

هكذا كان عندما أرادوا إحالته على التقاعد، حارب وقاتل بكل وسيلة، وأبرز أوراقاً كثيرة تثبت وتقول بأنه ما يزال قادراً على العطاء.

وهكذا تحفّز حين أرادوا نقله للعمل مع وحدة السيارات، حارب أيضاً واستمر مخلصاً وفيّاً على طريقته لعربته المهلهلة وحماره العجوز.

وانتصر في معاركه تلك.

معركته القادمة تختلف.. تأتيه هذه المرة من الداخل، الخصم فيها هو الأمل المرتجى.

كيف يستطيع أن يشهر في وجهه السلاح..؟

تمتم كأنه يزّف شهيداً إلى مقبرة:

ـ سيسافر إلى بريطانيا للتخصّص في جراحة الأعصاب، قال أن عليه أن يحسم الأمر قبل السفر.

رأيت كيف ينتصر الحزن اللئيم على جبل من التضحية وهو يتجول بلا حياء عبر تقاطيع الوجه الضئيل.

كيف يفوز شق المعادلة الأسهل على الأصعب، المعادلة التي جاهد أبو محمد كل عمره ليجعلها طيّعة بين أصابعه، وحسب إرادته، صرعته هذه المرة، فاستسلم لقضائها.

ـ طبيب جرّاح أعصاب، وأبوه زبّال.. ههه.!

شدّ حماره، والتفت نحوي قبل أن يمضي، وأردف:

ـ في قريتنا البعيدة الناس تأكل وتلبس وتكبر وحدها، ليس مهم كثيراً أن يفهم أحدهم الآخر، ما ذنبي أنا إذا لم أفهمه.؟

تلمّس ظهر حماره برفق، ومضيا.

لاحظت حرصه الشديد حين تقصّد وهو يقود الحمار لينزل به بهدوء جمّ فوق المنزلق

الإسمنتي كاتماً صوت فرقعته المعهودة.

أحسست بصدق أن شحنة السموم المتراكمة في صدري ما زالت مستقرة في أعماقي.

فقدت صديقي ليال كثيرة، وفقد الحي الذي أسكنه جلبة أبو محمد وحماره وعربته.

في منتصف تلك الليلة، دوّت في فضاء الحيّ فرقعة شديدة، أدركت على الفور أنها عربة كأنها حظيرة قرود مذعورة قفزت عن قصد على إسفلت الشارع الصامت.

قفزت بفرح أيضاً.

تصورت أنني لن أفرح هكذا إلا عندما ألقي باستقالتي من العمل في وجه صاحب المطبعة الغبيّ الذي يرمي إليّ بأوراق مشطّبة لأجمع ما كتب عليها من كلمات، بحروف من رصاص جامد.

رأيت أبو محمد أمامي، فارس قام من خرافات الأساطير، لم يكن مهزوماً هذه المرة، ولم يكن على وشك السقوط، بل كان قوياً كما لم أعهده من قبل.

ضحك في وجهي، بدت لي سنّته الأمامية القاطعة طويلة أكثر.

رفع كلتا يديه بمسرحية، تاركاً العصا تسقط، وقال:

ـ كنت أعلم أنه سيفهم الأمر على الوجه الصحيح.!

سألته بلهفة.

ـ محمد..؟

تابع يقول والابتسامة الكبيرة تملأ المساحة المتبقية من وجهة الضئيل:

ـ انتظرت طويلاً، وصبرت كثيراً ، أقول في قرارة نفسي، لابد أنه سيعرف ذات يوم..

أخرج من جيب معطفه المتّسخ ورقة مطويّة بعناية، لوّح بها عدّة مرات في الهواء، ثم قدّمها إلي وفي وجهه شبح ابتسامة منتصرة.

لم أتبين رغم تدقيقي، مصدرها، لكنني قرأت:

والدي الحبيب..

قسوت عليك كثيراً، سامحني، عرفت متأخراً أن عربتك وحمارك هما قدر فُرض عليك، قد يكونان قيمة الحياة نفسها، وقد يكونان أي شيء آخر، وسيلة أو طريقة أو رفض أو قتال.

صدّقني يا والدي أنك أينما ذهبت وذهبنا لن نجد أكثر من حمار وعربة، أو عربة

وحمار، وصدّقني أيضاً أنني لن أكون وحدي قادراً على إلغاء ما فرض علينا.

سأكتب لك على الدوام متى ملكت إرادة المعرفة، ومتى عرفت أجوبة الأسئلة الكثيرة والكبيرة. حتى ذلك الوقت سأحاول جهدي رتق الفجوة، بيننا.

المخلص، ابنك المحب.. محمد.

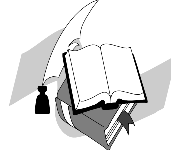
كانت الابتسامة كبيرة على وجهه الضئيل، عندما دسّ الرسالة بحرص في جيبه ومضى.. بينما لا يزال الحمار يغرز رأسه في كومة الفضلات بتلذّذ وسعادة غامرة.

في تلك الليلة، وأنا وراء الطاولة المليئة بالحروف الرصاصية، قذف رئيسي أمامي ورقة لأجمع حروفها..

كانت كلماتها مقتضبة وبسيطة.

أصابعي تتناول الحروف بسرعة فائقة تعلمتها من طول الممارسة، وقرأت:

قررت حكومة بريطانيا المملكة العظمى طرد الطلاب الفلسطينيين من البلاد تحسّباً من نشاطهم الإرهابي المعادي والمهدد لأمن وسياسة الدولة..!



الشيخ بهلول في المسلخ(*)

مسرحية في ستة مشاهد

د. خالد محيي الدين البرادعي

ابتكر الدكتور البرادعي شخصية الشيخ بهلول ذات الخصائص الفردية المميزة ونسج حولها عدداً من المسرحيات القصار. مسرحيتان طبعتا في الدار الجماهيرية في ليبيا هما: الشيخ بهلول في سوق الخياطين والشيخ بهلول في المسرح. ومسرحيتان طبعتا في الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر. وهذه هي المسرحية الخامسة والمخطوطة. أما المسرحيتان اللتان طبعتا في مصر فهما: الشيخ بهلول في السجن. والشيخ بهلول في المحكمة.

صانعو الأحداث

1- الشيخ بهلول.
2- الشيخ سعدو
3- نعيم الإسكافي
4- الصبي
5- مدير المنطقة - عميد
6- مدير السجن
7- والدة نعيم الإسكافي

(*) "كتبت هذه المسرحية في يبرود خلال شهر آذار عام 2005"

المشهد الأول

[الوقت الصباح الباكر الشيخ بهلول في محل لبيع اللحوم. يبدو الشيخ بهلول يدور حول خروف مذبوح ومعلق في سلسلة تتدلى من السقف. بيده سكين كبيرة. ومسن فولاذي يستخدم لشحذ السكاكين وراءه صبي كأنه يتعلم المهنة.. الشيخ بهلول يبدو مبتسماً مغتبطاً بعمله يتكلم بمفرده].

الشيخ بهلول: يا جبار يا ألله. لقد أكرمتني يا بديع السموات والأرض. وخرجت من السجن بريئاً مزكى. لك الحمد على ما أنعمت وتكرمت وكرمت يا الله. (صمت) لا يحق إلا الحق مهما طالت أيام الظلم. الله وحده هو الذي ينصف المظلومين. نعم أنصفني بعد الظلم. لأني سجنت ساقني أولاد الحرام إلى الحبس. وبقيت أكثر من سنة لا سؤال ولا جواب. وبعد السنة يفتح السجن وينادون علي. نعم. أنت بريء.. بريء والسنة التي قضيتها وراء القضبان؟ من يعوضها علي؟ أليست جزءاً من عمري؟

(في هذه اللحظة يدخل رجل يعتمر عمامة)

الرجل: السلام عليكم يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: (يلتفت بكل جسمه نحو الرجل) وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته. أهلاً بك يا شيخ سعدو. ستأكل اليوم طعامك من لحم هذا الكبش المذبوح في المسلخ. ذبحته بيدي بعد التكبير. لأني لا أؤمن لأحد. خاصة وأن شبان اليوم الله يهديهم أحياناً يذبحون الدابة وينسون كلمة: الله أكبر. هذا جيل ملعون.

الشيخ سعدو: معك الحق يا شيخ بهلول. وبارك الله لك في رزقك. لكن نسيت أن أسألك متى تعلمت مهنة الجزارة؟

الشيخ بهلول: لا. لا يا شيخ سعدو أنسيت أن والدي الشيخ بهلول بن الشيخ بهلول الأول رضي الله عنهم جميعاً. كان ينتدب للسفر مع الحجيج إلى بيت الله. ليذبح الضحايا للحجاج. كانوا ينادونه بالنفس الطاهرة. لنظافته وهو يذبح الضحايا. وأنا تعلمت النحر على يديه منذ الصغر.

الشيخ سعدو: صحيح. صحيح أنت قلت لي هذا الكلام منذ سنين.

الشيخ بهلول: ولولا الحبس. لولا هذه الحكاية العجيبة التي وقعت بها. حكاية السجن ولا أعرف لماذا سجنوني، ولو أنهم أخلوا سبيلي. لكنت أنا الجزار المسافر إلى الحج لأنحر الضحايا مع حجاج بلدنا. لكن أشكو بثي وحزني إلى الله. الحبس فوت علي هذه الفرصة. لولا الحبس، لكنت إلى جانب الهدي أنحر. حاجاً، حاجاً يا شيخ سعدو. أتبارك برؤية الصفا والمروة وأقبل الحجر المبارك وأطوف حول الكعبة، وأصلي بالمسجد الحرام. نصيب. نصيب.

الشيخ سعدو: بلى سمعت منك هذا الكلام منذ أكثر من أربعين سنة لكن الحبس. الحبس العلة التي تلاحق الأبرياء كما تلاحق المجرمين. لم تقل يا شيخ بهلول هل عوضك المسؤولون عن أيام الحبس؟..

الشيخ بهلول: (يضحك كالأطفال) تعويض؟ يا رجل علي أن أسجد شكراً لله إني نفذت بريشي، وتسأل عن التعويض؟

الشيخ سعدو: نعم سمعت أن الحكومات في بلاد برَّه إذا سجنت مواطناً عن طريق الخطأ. تعتذر منه عن حدوث الخطأ وتعوضه بالمال عن أيام حبسه. كما لو أنه شغيل عند الحكومة.

الشيخ بهلول: تعني أن المحبوس بالغلط يتقاضى أجرة الحبس؟

الشيخ سعدو: نعم نعم أجرة الحبس. كما لو كان يقوم بعمل.

الشيخ بهلول: لكني لم أقم بأي عمل في السجن غير الصبر والصلاة وقراءة القرآن.

الشيخ سعدو: لو لم تكن محبوساً أما كان لك عمل تقوم به؟

الشيخ بهلول: بلى. عندي عمل بالضيعة وعمل هنا.

الشيخ سعدو: هذا ما أقصده. وأنت توقفت مرغماً عن القيام بهذا العمل. هكذا يتصرفون في بلاد بره. فيقدرون لك قيمة عملك على مدى الأيام التي قضيتها سجيناً ويصرفون لك أجرها مع الاعتذار.

الشيخ بهلول: يا رجل إياك أن تذكر هذا الكلام أمام غيري.

الشيخ سعدو: لماذا يا شيخ بهلول؟

الشيخ بهلول: حتى لا يظنوا أنك لا سمح الله مختل.

الشيخ سعدو: مختل ماذا تقول يا شيخ؟

الشيخ بهلول: أقول ما أعرفه وما عشته وما رأيته، هل تصدق أن الشيخ أبا محمود المنتوف الذي سجن ثلاث سنوات بالغلط لماذا سجن؟ وكيف أفرجوا عنه؟

الشيخ سعدو: لا والله ليس بيني وبين هذا الرجل أي معرفة سوى أنني سمعت سماعاً أنه سجن عدة سنين وخرج من السجن، والآن هو في الضيعة كما أعرف.

الشيخ بهلول: نعم هذا المسكين طلب زيارة صديق له من أهل الضيعة كان يهرب دخان

من سورية إلى لبنان. وطال الحديث بينه وبين المحبوس. وانتهى الدوام وعندما حاول الخروج مسكوه ودكوه بالحبس ثلاث سنين وهو يصيح، وأفرج عنه المسكين واعتذروا منه عن ارتكاب الخطأ وتريد من هؤلاء أن يقدموا لي تعويضاً عن أيام سجني؟

الشيخ سعدو: لا حول ولا قوة إلا بالله. لابد من الفرج، أعطني كيلو موزات ولا تنس العصعوص.

الشيخ بهلول: تكرم يا شيخ سعدو (يلتفت نحو الذبيحة فيقطع اللحم المطلوب، ثم ينتزع العصوص ويضعه فوق اللحم المطلوب في كفة الميزان) هذا الطلب هو أول ما ينتزع من الذبيحة. وهو استفتاح خير منك يا شيخ سعدو.

الشيخ سعدو: (يتسلم كمية اللحم ويقدم النقود للشيخ بهلول) أسأل الله أن يغدق عليك الرزق يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: الرزق الحلال يا شيخ سعدو. الرزق الحلال.

الشيخ سعدو: صحيح صحيح الرزق الحلال (يخرج بينما تدخل سيدة تلقي السلام على الشيخ بهلول. ويرد عليها بحرارة)

السيدة: مبارك عملك الجديد يا شيخ بهلول، وليجعل الله آية الرزق فيه.

الشيخ بهلول: بارك الله فيك يا أم مشهور. أهلاً وسهلاً بك كيف صحة ابنك مشهور.

السيدة: هو في تحسن بإذن الله، أنا جئت لأشتري بيضات الخروف لأشويها لمشهور.

الشيخ بهلول: أعفيني يا أم مشهور من انتزاع بيضتي الكبش من مكانهما الآن، لأن الغش ملأ الدنيا. ومن يرى هذا الكبش من غير بيضتين يظنه نعجة فلا يشتري اللحم من عندي. فاعذريني بعض الجزارين يذبحون النعاج ويبيعون لحومها بسعر لحوم الخراف هذا غش، وتدليس وحرام. لان ذبح الأنثى ممنوع. أي جزء من هذا الكبش أعطيك من لحمه أما البيضتان فلا.

السيدة: (تخرج محزونة، بينما يلاحقها الشيخ بهلول بنظرات حادة) سأعود مرة ثانية شيخ بهلول. ونؤجل وصفة الحاجة فطومة اليوم إلى يوم آخر.

(وبعد خروج السيدة تدخل سيدة أخرى تغطي وجهها وتتكلم بصوت عال

جداً).

السيدة: السلام عليكم يا شيخ بهلول. وألف مبروك شغلك الجديد والحمد لله على السلامة خروجك بريئاً من الحبس.

الشيخ بهلول: عليك السلام أهلاً بك يا ست. ما عرفتك من غير شر.

السيدة: أنا أرملة صاحبك المرحوم الحاج عبيد.

الشيخ بهلول: (بلهفة وبصوت مرتفع) أهلاً وسهلاً يا أرملة صاحبي رحمه الله رحمة واسعة. مات وأنا في الحبس، ما خرجت بجنازته ولا صليت عليه، أي نعم تقادير كلها مكتوبة عند الله. الحي الذي لا يموت.

السيدة: لا تعرف يا شيخ بهلول ما الذي دفعني لزيارتك هذا الصباح.

الشيخ بهلول: أعرف لأكرمك بكيلو لحمة للصفيحة.

السيدة: لا.لا.لا. يا شيخ بهلول لا صفيحة ولا كبة. لكني رأيت مناماً عظيماً وجئت أسرده لك.

الشيخ بهلول: خيراً إنشاء الله يا حرمة، ماذا رأيت؟

السيدة: رأيت والدك رحمه الله الشيخ بهلول بن بهلول بن بهلول الأول.

الشيخ بهلول: رضي الله عنهم وأرضاهم جميعاً. نعم. نعم. قولي.

السيدة: (باعتداد واتزان) رأيت والدك رحمه الله في داره العتيقة وأمامه عجل سمين مكتوف القوائم. وأخذ سكيناً ضخمة وصاح بأعلى صوته: الله أكبر الله أكبر.

الشيخ بهلول: رحمة الله عليه هكذا كان يفعل بالحج عندما ينحر الهدي. كان ينحر الإبل والبقر والخرفان. نعم، نعم. وبعد يا حرمة.

السيدة: بعد التكبير نحر العجل ومن حوله مجموعة من الناس يتفرجون على هذا المشهد. وعلقوه بعد الذبح وتساعد أكثر من واحد على كشطه. (بلغة مؤثرة وحزينة) ثم. ثم. رحم الله والدك قطع من كتف العجل السمين مقدار رطل اسطنبولي وقال لي: خذي. فأخذت اللحم الطري السمين وطبخت شاكرية. هذا ما حصل يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: ومن أكل من ذلك اللحم يا حرمة؟

السيدة: أكلنا كلنا.. أنا والمرحوم الحاج عبيد والأولاد.

الشيخ بهلول: (بفرح الأطفال) يا لطيف يا كريم يا الله. يقول ابن سيرين إن اللحام في المنام يناله عز وسؤدد وبركة. هذا مقام والدي. أما الذين يأكلون لحم العجل المطبوخ في المنام فينالون رزقاً وخيراً كثيراً يا أرملة الحاج عبيد. هنيئاً لك على هذا المنام.

السيدة: الله يبشرك بخير. يعني سننال رزقاً.

الشيخ بهلول: (يشحذ سكينه) ويقتطع قطعة كبيرة من لحم الكبش ويقدما للسيدة) خذي هذا ول الرزق، هذا اللحم هدية لك وللأولاد عن روح والدي.

السيدة: (تتصنع التمنع) لا.لا هذا كثير يا شيخ بهلول.. أنا. أنا لا أستحق هذا الكرم.

الشيخ بهلول: هذا اللحم هدية مني إليك يا حرمة عن روح والدي خذي.

السيدة: (تتناول قطعة اللحم) سنقرأ الفاتحة على روح والدك الطاهرة (تغادر المكان والشيخ بهلول يراقبها طويلاً. بعد لحظات يدخل شابان ينظران إلى الكبش المعلق ويجيلان النظر في أركان المحل. ينظران إلى الشيخ بهلول باستهتار. بينما هو مندهش من نظراتهما الفاحصة).

الشيخ بهلول: أهلاً بكما. هل أعجبكما لحم الكبش؟ هل تريدان من هذا اللحم شيئاً. أهلاً بكما. تفضلا.

شاب1: شكراً يا شيخ بهلول لا نريد اللحم، نريد البحث عن التسعيرة التي لا نراها مثبتة على صدر الدكان، أين التسعيرة؟

شاب2: يبدو أن الشيخ بهلول يستهبل السلطة ويضحك على وزارة التموين ويبيع اللحم هكذا كومة عرب.

الشيخ بهلول: استغفر الله يا ولدي.. ولكما الحق. وهذا واجب علي، لكن صدقاني إني في اليوم الأول من عملي وغداً إنشاء الله ستريان التسعيرة. وأنا اليوم أوزع اللحم بأرخص من سعره الحقيقي، كما وأني أوزع على روح والدي بلا نقود.

(الشابان يتبادلان نظرة رضا يضحكان)

شاب1: مادام الأمر هكذا أرنا كرمك.

شاب2: أنا أحب لحم الكتف.

شاب1: أنا أحب الريش مشوية.

الشيخ بهلول: حاضر ما تريدانه لكما. لكن من أنتما بالله عليكما لم أتعرف عليكما وأنتما مثل أولادي؟

شاب1: نحن من وزارة التموين.

شاب2: دوريه تموين نراقب الأسعار يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: (يقطع اللحم ويضعه في ظرف كبير ويقدمه للشابين) أهلاً. أهلاً خذا حصتكما وبدون نقود.

شاب!: الحياة أمانة وصدق يا شيخ بهلول.

شاب2: إذا لم نجد التسعيرة في المرة القادمة تعرض محلك هذا للإغلاق

(يتناول الظرف ويمضيان بينما الشيخ بهلول يراقبهما بنظرات حزينة).

المشهد الثاني

[الوقت بعد الظهر من اليوم السابق نفسه. نرى الشيخ بهلول جالساً على كرسي صغير أمام مجزرته. والصبي الخادم ينظف المحل. نلاحظ السلاسل التي تعلق بها الذبائح متدلية من السقف والسكاكين منضدة على منصة البيع. الشيخ بهلول يقرأ في القرآن من غير صوت. يصل شاب إلى أمامه يبتسم وينظر إلى الشيخ بهلول باهتمام].

الشاب: السلام على أتقى وأنقى شيخ في البلد الشيخ بهلول العظيم.

الشيخ بهلول: (ينظر إلى الشاب بذهول. يقف يطبق القرآن) يا ولدي ألست أنت نعيم الإسكافي؟

الشاب: (بضحكة عالية) أنا نفس النعيم الإسكافي يا شيخ بهلول (يعانقه).

الشيخ بهلول: (ما زال بلهفته وحيرته) والسجن يا ولدي؟ متى خرجت من السجن؟

نعيم: أوه.. منذ أيام وزرت الأهل في الضيعة وجئت إلى هنا خصيصاً للسلام عليك ولأذكرك بالأيام الجميلة التي قضيناها في الحبس.

الشيخ بهلول: لا. لا. يا ولدي أرجوك لا تذكرني بالحبس اعمل معروفاً معي يا ولدي. الحبس، وأيامه لعن الله تلك الأيام. لكن قل لي يا نعيم كيف خرجت من السجن وأنت محكوم مؤبد؟ أريد الاطمئنان فقط. أفرحني يا ولدي؟

نعيم: قال لي المسؤول عن الحبس إني حسن السلوك وآدمي ولا أوذي أحدا. لهذا رفع تقريراً عني للجهات العليا. فجاءني العفو وافرجوا عني منذ أيام.

الشيخ بهلول: مبارك عليك براءتك يا ولدي. تعال. تعال. لندخل إلى الدكان ونشرب الشاي معاً. ادخل يا ولدي كيف حال الأهل؟ (يدخلان يجلسان على مقعد خشبي) يا ولد يا محمد.

الصبي: نعم معلم.

الشيخ بهلول: اغل إبريق شاي لنشرب مع عمك نعيم حلوان براءته وخروجه من الحبس.

الصبي: حاضر في الحال (يبدأ بتحضير الشاي).

الشيخ بهلول: نعم يا ولدي يا نعيم ما قلت لي كيف حال الأهل؟ وماذا تريد أن تعمل بعد الحبس. مسكين أنت يا ولدي قضيت في السجن زمناً طويلاً.

نعيم: صحيح يا شيخ بهلول. الأهل كلهم بخير. وأنا جئت أزورك واطمئن عليك. ومن أجل الشغل.

الشيخ بهلول: قل ما تريد يا ولدي. ولعلي أستطيع مساعدتك بإذن الله. فخروجك من الحبس فاجأني وأفرحني.

(الصبي يقدم الشاي للاثنين ويتناول هو كوباً من الشاي ويقف بعيداً. الشيخ وضيفه يرشفان الشاي الساخن).

نعيم: والله يا شيخ بهلول بدأت بالتجارة، تجارة بسيطة على قدر الحال. لحظة وصولي إلى البيت. رأيت أمي المسكينة قد جمعت بالقرش والفرنك مبلغاً من المال، وقدمته إلي وهي تبكي من الفرح. قالت: خذ يا نعيم هذا كل ما ادخرته في غيابك، وابدأ عملاً شريفاً تعيش منه.

الشيخ بهلول: نعم الأم. نعم الأمهات الحنونات يا نعيم! إياك أن تغضبها أو تخرج على طاعتها، الجنة تحت أقدام الأمهات. هذا ما قاله رسول الله ﷺ. وماذا تنوي أن

تشتغل بالمال يا ولدي؟

نعيم: بدأت، بدأت الشغل يا عم الشيخ بهلول. نزلت صباح اليوم إلى سوق الغنم ووفقني الله بكبشين سمينين وبسعر مناسب.

الشيخ بهلو: (يضحك كالأطفال) عظيم. عظيم يا ولدي يا نعيم. سنشتغل معاً بإذن الله. أنت تشتري الكباش والخرفان وأنا أشتريها منك، أنت تربح ربحاً حلالاً وأنا أسأل الله أن لا أربح إلا تعب يدي. مبروك يا نعيم وأين الكبشان الآن؟

نعيم: في المربط لقد استأجرت مكاناً صغيراً في أحد المرابط بطرف البلد. والكبشان هناك.

الشيخ بهلول: يجب أن أراهما لأدخلهما إلى المسلخ فجر غد يا ولدي وستكون خطوة بركة وخير إنشاء الله.

نعيم: بالتأكيد، تفضل يا شيخ بهلول لأريك الرزق ولن نختلف على الثمن.

الشيخ بهلول: أكيد. هل يعقل أن نختلف على الثمن يا ولدي؟ هيا بنا.

نعيم: لكن لي رجاء عندك يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: اطلب يا ولدي لا رجاء. مادام سيكون بيننا تعامل وخبز وملح خارج السجن. لعن الله السجن وسكناه. هل تصدق؟ كلما ذكرت كلمة السجن أمامي يكاد يغمى علي يا ولدي.

نعيم: أصدق ما تقوله يا عم الشيخ بهلول، لأنك دخلت السجن بالغلط.

الشيخ بهلول: تصور إنساناً يدخل السجن بالغلط وبعد سنة كاملة يا ولدي يقال له: لا تؤاخذنا أنت بريء.

نعيم: سامحهم الله. هذا يعني أن السجن مليء بالأبرياء.

الشيخ بهلول: أجل قلت من قبلك. لكن لم تقل لي ماذا تريد؟ أي رجاء ترجوه مني؟

نعيم: أن يظل بيع الكباش بيني وبينك لأن العيون مفتحة علينا. وأخاف عليك من الحساد. خاصة إذا أكرمك الله بوافر الرزق.

الشيخ بسيطة. بسيطة لنطبق القول المنسوب إلى رسول الله أن نستعين على قضاء

بهلول: حوائجنا بالكتمان.

(يغادر الشيخ بهلول ونعيم المكان يغيبان، بينما يظل الصبي بمفرده لفترة. وبعد فترة قصيرة يصل الشيخ سعدو يلهث. ويتكلم بعصبية)

الشيخ سعدو: أين معلمك يا ولد؟

الصبي: لا أعرف إلى أين ذهب ومعه شخص آخر.

الشيخ سعدو: عندما يعود أخبره أني سالت عنه ويجب أن أراه أفهمت يا ولد؟

الصبي: فهمت، يجب أن تراه. هل تحب أن تنتظره هنا؟

الشيخ سعدو: لا. لا عندي عمل ومهمات كثيرة لكن متى يعود الشيخ بهلول إلى هنا قل له أن ينتظرني.

الصبي: حاضر يا عمو سعدو. سأقول له.

(يغيب الشيخ سعدو وهو متوتر. يراقبه الصبي إلى أن يغيب عن ناظريه. الصبي يكلم نفسه. ما الذي يبقيني هنا وحدي؟ لماذا لا أغلق الدكان وأعود إلى الدار؟ وما أدراني متى يعود المعلم. يغلق الباب، يعود الشيخ سعدو مسرعاً يمسك بتلابيب الصبي بعنف).

الشيخ سعدو: يا ابني هل تعرف من أين يشتري الشيخ بهلول الخراف التي يذبحها؟ قل لي يا ولدي.

الصبي: ما أدراني أنا يا شيخ سعدو. لكن مثل كل اللحامين يشتريها من سوق الغنم.

الشيخ سعدو: أجل يا ولدي من سوق الغنم. سوق الغنم علي إذن أن أرابط بسوق الغنم.

الصبي: لماذا تسأل يا عم سعدو؟

الشيخ سعدو: لا. لا. سؤال فقط (يغيب ويغيب الصبي)

المشهد الثالث

[مكان فارغ إلا من كبشين ضخمين. نرى الشيخ بهلول يلامس ظهر أحدهما. يحاول رفعه. نعيم يراقبه باهتمام].

نعيم: كيف رأيت الكباش يا شيخ بهلول؟

الشيخ بهلول: ما شاء الله يا ولدي كباش معلوفة ومسمنة بصورة جيدة، لكن أحب أن أنبهك يا ولدي يا نعيم أن تتأكد من نوع العلف عندما تشتري أي خروف سواء كان ابن سنته أو كبشاً ابن سنتين.

نعيم: ماذا تقصد يا شيخ بهلول بالعلف؟

الشيخ بهلول: (يترك ظهر الكبش ويلتفت بكل جسمه نحو نعيم) يا ولدي نحن في عصر الكذب والغش والتدليس والنفاق، بعض المربين يدخلون الهرمونات بالعلف فيسمن الكبش بسرعة. لكن لحمه يؤذي والعياذ بالله. وبعض المربين يقدمون زيت السمك مع العلف، كل هذا مضر ومحرم عليك أن تتحرى يا نعيم.

نعيم: بارك الله فيك يا شيخ بهلول، لكن متى تعلمت كل هذه المعارف حول الخراف والعلف؟

الشيخ بهلول: (باعتداد) أنسيت يا نعيم يا ولدي أني من أسرة رعيان وفلاحين. ودورنا في الضيعة لا تخلو من الدواب والأنعام خاصة الكباش التي نسمنها من أجل القورمة. هل تعرف القورمة؟

نعيم: (ضاحكاً) من ينس القورمة هو قليل أصل لأن القورمة وسلق القمح وصنع الكشك والبرغل الخشن والناعم أجزاء من تراث قريتنا يا عم الشيخ بهلول.

الشيخ بهلول: ألم تقل لي يا ولدي أنك استأجرت مكاناً في أحد المرابط؟

نعيم: بلى بلى يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: هذا المكان ليس مكان ربط خرفان.

نعيم: لا يا شيخ بهلول أنا نقلت الكبشين من القطيع إلى هنا من أجلك أنت. لهذا لم

أعرض بيعهما إلا عليك هل نسيت؟

الشيخ بهلول: لا. لا. يا ولدي ما نسيت. كم تريد ثمنها؟

نعيم: من أجلك يا شيخ بهلول وكرمى لك باعتبارنا أكلنا خبزاً وملحاً في الحبس.

الشيخ بهلول: لا تذكر الحبس يا نعيم. لا. الحبس حالة ملعونة يا ولدي أكلنا خبز وملح بدون تلك الكلمة.

نعيم: نسيت يا شيخ بهلول. نسيت. نسيت والإنسان مفطور على النسيان ومن أجل الخبز والملح ثمن هذين الكبشين عشرون ألف ليرة.

الشيخ بهلول: اشترينا توكل على الله. (يدخل يده في عبه ويخرج رزمة من النقود) خذ يا ولدي هاتان عشرتان ادع لي بالبركة.

نعيم: يا رب بارك للشيخ بهلول في هذه الصفقة وأؤكد لك يا عم بهلول أن هذين الكبشين المباركين علفا وسمنا بالشعير والتبن الأحمر والفصة.

الشيخ بهلول: (يضحك يسوق الكبشين أمامه) سيطول التعاون بيننا يا نعيم كل ما وقعت عينك على خروف أو كبش مثل هذين الكبشين أخبرني بسرعة.

نعيم: هذا ما سيكون يا شيخ بهلول.

المشهد الرابع

[صباح اليوم التالي لأحداث المشهد الثالث في محل الشيخ بهلول. نشاهد كبشين معلقين بالسلاسل المدلاة من السقف. ونشاهد جلدي الكبشين أمام الباب. الصبي ينظف أرض المحل من الدم. الشيخ بهلول مبتسم وهو يدخل السكين الضخمة في أحشاء أحد الكبشين يستخرج السودة والكليتين والقلب. ولا يتوقف لسانه عن ذكر الله، يدخل الشيخ سعدو ملهوفاً وهو يرتجف من الغضب].

الشيخ سعدو: السلام عليكم. أنا أكاد أفقد عقلي يا شيخ بهلول.. الدنيا خربت والقيامة ستقوم لا أعرف ماذا حدث للناس يا رجل.

الشيخ بهلول: (يتوقف يلتفت إلى الشيخ سعدو) وعليك السلام. خير إنشاء الله. ما بك متغيراً وعصبياً وغاضباً هكذا يا شيخ سعدو؟

الشيخ سعدو: سرقوني. سرقوني يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: من هم يا شيخ سعدو؟

الشيخ سعدو: أولاد الحرام. أولاد الزنا. الذين يشوهون صورة أهل البلد. وأمس جئت إلى هنا سألت عنك ولم تكن موجوداً لأشرح لك أمراً هاماً.

الشيخ بهلول: أي أمر؟

الشيخ سعدو: جئت لأنبهك إلى أن اللصوص سرقوا غنماتي من الزريبة. وأن تتنبه لأي كبش تشتريه قبل ذبحه. وقد نبهت الجزارين في البلد وأعطيتهم علامات غنماتي.

الشيخ بهلول: ليتني أستطيع مساعدتك يا شيخ سعدو.

الشيخ سعدو: (يحاول الانصراف ويعود) هل تعرف الوسم الذي طبعته على كل غنماتي وخرافي وكباشي؟

الشيخ بهلول: لا والله يا شيخ سعدو ليتك ترشدني إلى تلك العلامة.

الشيخ سعدو: تفضل معي (يخرج إلى باب المحل ينظر إلى الجلدين الملفوفين أمام الباب. يتبعه الشيخ بهلول يقلب أحد الجلدين فتظهر علامة الوسم على طرف الجلد) هنا وسمت القطيع يا شيخ.. يا شيخ.. يا شيخ.. لا يا شيخ بهلول (يحدق بالوسم).

الشيخ بهلول: ما بك يا شيخ سعدو ما هي علامة وسمك؟

الشيخ سعدو: شيخ بهلول. هذا الجلد لكبش من كباشي (يفرد الجلد الآخر فتظهر العلامة نفسها) شيخ بهلول أنت ذبحت كبشين من كباشي من أين جئت بهما قل لي؟

الشيخ بهلول: (وقد أصيب بذهول مخيف) ماذا تقول يا شيخ سعدو؟

الشيخ سعدو: أقول من أين اشتريتهما قل لي قبل أن تبرد الحادثة ويضيع حقي. بسرعة، بسرعة. أنت اشتريتهما من سارق لص ابن حرام.

الشيخ بهلول: لا. يا شيخ سعدو اشتريتهما أمس من نعيم الإسكافي يا رجل. وهو اشتراهما من صاحب مربط.

الشيخ سعدو: قلت نعيم الإسكافي؟ هل هذا ما سمعته؟

الشيخ بهلول: بلى بلى يا شيخ سعدو نعيم الإسكافي لا غيره.

الشيخ سعدو: (بذهول وريب وهو ينظر بوجه الشيخ بهلول) لكن نعيم الإسكافي مجرم مهرب أسلحة ومحكوم عليه بالحبس المؤبد أنا أعرفه وأعرف أهله.

الشيخ بهلول: صحيح. لكن صدر عليه عفو من أيام وهو يتاجر بالغنم الآن.

الشيخ سعدو: إذا كان الأمر هكذا عرفنا من سرق الغنمات.

الشيخ بهلول: سآتي معك إلى بيته. وبسرعة قبل أن يخرج من بيته.

الشيخ سعدو: لا. إبق أنت هنا مع رزقك. لكن لا تتصرف بالجلدين هما المستمسك. أنا سأزور نعيم الإسكافي في داره أهنئه بالخروج من الحبس وأسأله بهدوء عن مصدر الكبشين. ومنه نمسك أول الخيط.

الشيخ بهلول: لماذا لا تخبر مخفر الشرطة؟

الشيخ سعدو: أخبرت المخفر وقال رئيس المخفر أعطنا أي اسم تشك به. سأزور نعيم الإسكافي أولاً من هناك نبدأ البحث نعيم الإسكافي (يغيب الشيخ سعدو وهو يردد الاسم والشيخ بهلول محملق حيث غاب. بعد فترة يصل تاجر الجلود يرافق وصوله صوت سيارة لا نراها كأنها توقفت في زاوية قرب محل الشيخ بهلول)

تاجر الجلود: السلام عليكم ورحمة الله يا شيخ بهلول.

الشيخ بهلول: (بذهول) وعليك السلام ورحمة الله وبركاته.

تاجر الجلود: أخذت جلد كبش منك يوم أمس وأرى اليوم كبشين يعني سأشتري جلدين منك اليوم هذا دليل تحسن الشغل بإذن الله. كم تريد ثمنهما؟

الشيخ بهلول: لا. يا رجل. لا. اليوم لا بيع فيه. دع الجلدين في مكانهما. هناك مشكلة أمنية.

تاجر الجلود: (ينحني يمسك طرف أحد الجلدين) خيراً يا شيخ بهلول أي مشكلة؟ هل تريد بيعهما لتاجر آخر؟

الشيخ بهلول: لا.لا. يا رجل. لا تاجر آخر ولا من يحزنون. الكبشان اللذان تراهما هنا

وترى جلديهما أمام الباب مباعان بالغلط وربما مسروقان من زريبة الشيخ سعدو. انتظر وسوف ترى.

تاجر الجلود: اللهم أبعد عنا الشر والحرام. لكن إذا طال عليهما الوقت سيفسدان وتنتشر منهما رائحة كريهة. انتبه يا شيخ بهلول لا تنس أن تفرد عليهما كمية من الملح، فالملح يؤخر فساد الجلود.

(ينصرف تاجر الجلود، يغيب يختفي صوت السيارة حيث غاب، والشيخ بهلول ينظر بالفراغ بحزن وهو يردد (لا حول ولا قوة إلا بالله. اللهم أبعد عنا الشر والحرام. وأبعد عنا أولاد الحرام).

الشيخ بهلول: يا ولد (للصبي) يا ولد خذ نقوداً من الجارور واشتر كيس ملح من جارنا وافرد الجلدين أمام الباب وانشر عليهما كيس الملح بأكمله. وبسرعة. قبل أن تسخن حرارة الشمس. (ينصرف الصبي مسرعاً، بينما يعود الشيخ بهلول إلى حيرته وقلقه. يتحدث بمفرده) هل يعقل أن يكون نعيم الإسكافي سارقاً؟ وأنا ابتلعت الطعم؟ لكن ما هو ذنبي؟ حتى لو كان سارقاً؟ أنا اشتريتهما ودفعت ثمنهما. هو وحده يتحمل وزر السرقة. لكن لا. هل يكون نعيم اشتراهما من حرامي آخر؟ شيء محير. اللهم أبعدنا عن الحرام وأبعد عنا أولاد الحرام. (بينما هو غارق في تأملاته يصل الشيخ سعدو ووراءه شرطيان ينظر الشيخ بهلول إليهم بذعر).

الشيخ سعدو: الشيخ بهلول المسألة تعقدت. واتخذت منحى جديداً أرجو أن تكون بريئاً.

الشيخ بهلول: ما هذا الذي أسمعه من صديق العمر الشيخ سعدو؟

شرطي1: لا تدخلنا في ألاعيبك يا شيخ بهلول. لأن الاتهام يحوم حولك.

شرطي2: بوضوح أنت كذبت على صاحبك الشيخ سعدو في مصدر الكبشين.

الشيخ بهلول: (بعصبية) اسكت أنت وأنت. أنتما تخاطبان رجلاً فوق الشبهات. أنا الشيخ بهلول بن الشيخ بهلول بن بهلول الأول خادم هذا البلد وأحد الذين عمروا البلد. هل أنا متهم؟ بماذا؟ يا ناس؟ أنا اشتريت كبشين بالحلال وبالثمن الصحيح وقلت للشيخ سعدو من هو الذي باعني الكبشين فماذا أسمع؟ ماذا أسمع؟ أي تخريف وضلال؟ اسكت أنت وأنت يا ولد.

الشيخ سعدو: اهدأ يا شيخ بهلول. لا أحد يتهمك. لكنك لم تقل بالدقة من باعك الكبشين المسروقين من قطيعي؟

الشيخ بهلول: يا شيخ سعدو نحن صديقان وجاران وحبيبان منذ خمسين سنة. والآن تنسى الخمسين سنة وتجيء إلي تكذبني؟ قلت لك اشتريت الكبشين من نعيم الإسكافي.

الشيخ سعدو: نعيم الإسكافي في السجن ومحكوم بالحبس المؤبد.

الشيخ بهلول: صحيح. ولحسن سلوكه صدر أمر بإخلاء سبيله وهو يتاجر بالغنم منذ أيام وأخذ رأسمال تجارته من أمه. هذا ما قاله لي أمس وقبض عشرين ألف ليرة رزمتين مني يوم أمس.

الشيخ سعدو: والله لا يريد أحد إيذائك وأنت صديق العمر لكن نعيم الإسكافي وراء القضبان. لا صدر عنه عفو ولا غادر السجن ولا شاهد أمه ولا أمه أعطته أي مال. فتذكر جيداً يا شيخ بهلول.

شرطي1: قصة نعيم الإسكافي منام من مناماتك المباركة يا شيخ بهلول. أو إنها..

الشيخ بهلول: (بعصبية يكاد يبكي) أو إنها ماذا يا ولدي؟ قل أنا قلت كل ما حدث معي.

شرطي1: أقصد هذه القصة من شطحات خيالك لتغطي السرقة.

الشيخ بهلول: استغفر الله. سرقة؟ تقول سرقة؟

شرطي2: شرف معنا إلى مديرية المنطقة. وهناك قل ما شئت للعميد.

الشيخ بهلول: الشرطة والعميد ومديرية المنطقة حرام عليكم يا بشر يا أولادي لاحقوا من باعني الكبشين. اقبضوا على الحرامي الذي باعهما لنعيم الإسكافي.

شرطي1: حسناً. تفضل معنا لتواجه نعيم الإسكافي.

الشيخ بهلول: صبر جميل. صبر جميل. سآتي معكم يا ولدي (يمضي الشيخ بهلول وسط الثلاثة)

المشهد الخامس

[مكتب مدير المنطقة، وهو ضابط شرطة برتبة عميد، نراه وراء مكتبه ينظر في بعض الأوراق إلى جانبه

شرطي يقف بحالة استعداد. يدخل إلى المكتب الشرطيان، يؤديان التحية العسكرية].

شرطي1: سيدي العميد أحضرنا الشيخ بهلول الجزار ومعه الشيخ سعدو صاحب الغنمات.

العميد: ادخلهما.

شرطي1: حاضر سيدي (يغيب وبعد لحظات يعود ووراءه الشيخ سعدو والشيخ بهلول يلقيان السلام).

العميد: يا شيخ بهلول أنا الآن أقرأ تاريخك. وأنت رجل صالح ومؤمن وتعرضت لكثير من المكائد والمنزلقات.

الشيخ بهلول: صحيح والله يا سيدي العميد تعرضت لمواجهة أولاد الحرام. أما اليوم فأنا في قصة عجيبة.

العميد: لا. أنت في أصغر الدوائر وأقربها للبراءة. قل من أين أتيت. أو اشتريت الكبشين؟

الشيخ بهلول: اتقوا الله يا جماعة قلت إن نعيماً الإسكافي باعهما لي بعشرين ألف ليرة. وتعالوا معي إلى المكان الذي استلمتهما منه وأعطيته الثمن.

العميد: (يقف يدور حول المكتب يقترب من الشيخ بهلول) يا شيخ بهلول بهدوء، هل هذا منام عشت فيه؟ أم محاولة للتضليل؟ أم أنت تشكو من فصام في شخصيتك؟

الشيخ سعدو: يا سيادة العميد دعني أسأله أنا فهو صديق عمري، يا شيخ بهلول بحق الخبز والملح والعشرة والحياة الواحدة التي قضيناها معاً. ووالله لا نشك في أمانتك. نريد فقط أن تدلنا على من باعك الكبشين. لأن قطيعي كله سرق. وأصبحت على الحديدة والذي باعك الكبشين هو وحده من يرشدنا إلى اللصوص الذين سرقوا غنماتي.

الشيخ بهلول: (يكاد يبكي) حتى أنت يا صديق العمر تكذبني قلت لك إنني اشتريتهما من نعيم الإسكافي. اسألوه يا جماعة.

العميد: أنت مصر على هذا الاسم أليس كذلك؟

الشيخ بهلول: وهل تريدني أن اخترع اسماً آخر يا سيادة العميد؟ هل تريدني أن أبلو الأبرياء. اسألوه خذوني إلى بيته ودعوني أسأله.

العميد: بيت نعيم الإسكافي وراء القضبان. إنه سجين محكوم عليه بالسجن المؤبد. فكيف رتبت هذه القصة؟

الشيخ بهلول: استغفر الله العظيم. ماذا فعلت أنا يا الله حتى أقع كل يوم في مصيبة جديدة يا رب أنت تعلم أني لا أكذب (يبكي مثل الأطفال)

العميد: (يعود إلى وراء النضيد يجلس يشير إلى شرطي يوشوشه فيخرج) يا شيخ بهلول أنت تقول للشرطة وللشيخ سعدو إن نعيم الإسكافي حدثك عن رأسماله الذي يتاجر به.

الشيخ بهلول: نعم. نعم وقال لي إن أمه أعطته كل ما ادخرته من مال لحظة خروجه من الحبس. وأنه اشترى الكبشين من مال أمه. وأنا أعطيته الثمن مع الربح الحلال.

العميد: (يضغط على نتوء بجانبه فيدخل الشرطي الذي خرج من لحظات ووراء سيده محجبة مكشوفة الوجه) تفضلي يا حرمة احكي لنا ألست أنت والدة نعيم الإسكافي؟

السيدة: بلى يا سيدي.

العميد: متى رأيته آخر مرة وأين؟

السيدة: (بحزن وانكسار) زرته في الحبس من حوالي أسبوع.

العميد: ومتى خرج من الحبس؟

السيدة: لم يخرج أبداً. وإذا كان سيخرج على يديك الله يبشرك بكل خير. أخاف أن أموت قبل خروجه من الحبس.

العميد: (يشير إلى الشيخ بهلول) هذا الرجل يقول إنه اشترى كبشين من ابنك نعيم يوم أمس. وأنك أنت أعطيته المال.

السيدة: استغفر الله يا سيدي أنت تضحك علي وأنا مثل أمك أي كباش وأي مال وكيف حدث هذا ونعيم وراء قضبان السجن؟

العميد: يكفي يا حرمة انصرفي الله معك (تخرج السيدة، يلتفت نحو الشيخ بهلول) أسمعت ورأيت يا شيخ بهلول؟

الشيخ بهلول: نعم سمعت ورأيت وأشكو بثي وحزني إلى الله. وأنا لا أكذب ولن أكذب ولو كذب أهل الدنيا. يا سيادة العميد الشيخ سعدو يقول إن الكبشين اللذين ذبحتهما صباح اليوم من قطيعه. واعتمد على علامة مطبوعة على الجلد. ما أدرانا أن تكون هذه العلامة نفسها على قطيع آخر. وهل العلامة مسجلة باسمه.

الشيخ سعدو: لا.لا يا شيخ بهلول أنت الآن دخلت إلى المنطقة الحرام أنا أعرف نعاجي وخرافي وكباشي بالواحد.

العميد: صبراً صبراً وصمتاً أنتما الاثنان. يا شيخ بهلول حتى لو كان ما تقوله صحيحاً فلن يغير شيئاً في الموضوع.

الشيخ بهلول: يغير الكثير إذا ثبت أن الكبشين ليسا من قطيع الشيخ سعدو. أكون أنا خارج هذه القصة.

العميد: لا. يا شيخ بهلول تدخل القصة في مسار أخطر حتى لو كان ما تقوله صحيحاً. تظل قصة نعيم الإسكافي. وأنك اشتريت الكبشين منه. وهو الآن في السجن لم يغادره اليوم ولا أمس، ولا من سنوات طوال. فكيف حدث ما تقوله إذن؟

الشيخ بهلول: حسناً. احضروا نعيم الإسكافي إلى هنا لأسأله أمامكم عن قصة الكبشين.

العميد: لا نستطيع إخراج سجين من سجنه لنسأله. لكن نزور السجن ونواجه غريمك هناك أمام مدير السجن.

الشيخ بهلول: هذا هو الحل. أن أواجه غريمي. أنا جاهز. ويشهد الله أني لا أخفي حرفاً ولم أزد حرفاً وأني قلت ما حدث معي.

المشهد السادس

[في سجن المدينة مكتب مدير السجن. نشاهد المدير ومعه نعيم الإسكافي يجلس قبالته على كنبة. وأمام الاثنين عدة رزم من النقود]

مدير السجن: لا تكن طماعاً يا نعيم هاأنت تقاسمني ربع اللغة.

نعيم: لا تنس أنني أنا من يرتكب جرائم السطو والسرقة.

مدير السجن: لا تنس أني لا أعاملك كسجين بل صديق.

(يطرق الباب من الخارج. نعيم يحمل رزم النقود ويلقيها في سلة مهملات أمام منضدة المدير ويلقي فوقها أوراقاً ممزقة تخفيها. وينسحب من باب جانبي)

مدير السجن: ادخل.

شرطي: (يدخل يؤدي التحية) سيدي مدير منطقة المدينة ومعه شرطة ورجلان.

مدير السجن: حسناً دعهم يدخلوا.

(يغيب الشرطي لحظات ويعود ووارءه مدير المنطقة. والشيخ سعدو والشيخ بهلول، مدير المنطقة يحي مدير السجن بينما الشيخان يلقيان السلام. يقف مدير السجن يصافح مدير المنطقة يجلس الاثنان. يشير إلى الشيخين بالجلوس فيجلسان.

العميد: مشكلة غاية التعقيد. ولن تحل إلى على يديك.

مدير السجن: خيراً إنشاء الله. ليتني أستطيع.

العميد: الشيخ سعدو من رجال البلد الطيبين والموسرين سرق قطيعه من أيام. واكتشف بمحض المصادفة كبشين من القطيع مذبوحين في دكان الشيخ بهلول. والشيخ بهلول يقسم أغلظ الإيمان أنه اشتراهما من شاب اسمه نعيم الإسكافي. وهو مصر على مقابلته بعد أن أفهمنا أنه كان مسجوناً وأخلي سبيله من أيام.

مدير السجن: (يضحك ضحكة مصطنعة وينظر إلى الشيخ بهلول) يا شيخ بهلول أنت آدمي ودرويش لكن الضحك عليك هين، فتذكر من باعك الكبشين لنكتشف السرقة وتتعاون معنا.

الشيخ بهلول: استغفر الله العظيم ألديكم قرآن كتاب الله المنزل هاته يا سيدي وأنتم أولادي

وأنا طاهر ومتوضئ لأضع يدي الاثنتين على كتاب الله وأقول إن الذي باعني الكبشين هو نعيم الإسكافي وأنا أعرفه جيداً، وأنتم أفرجتم عنه منذ أيام وهو يشتغل بتجارة المواشي. يا جماعة يا أحبابي ما زلت بكامل وعيي هذا ما حدث معي. ولو كنت أعرف أن الكبشين مسروقان سرقة ومن قطيع أعز أصدقائي هل كنت أستمر في هذه اللعبة.

مدير السجن: تقول لعبة. وأنا أحسبها كذلك لعبة. من البداية سنستدعي السجين نعيم الزفت المحكوم عليه بالسجن المؤبد لتواجهه أولاً. ثم نتمم البحث (يضغط على زر إلى جانب النضد فيدخل شرطي يؤدي التحية العسكرية). يا ابني استدعوا لنا السجين نعيم الإسكافي بسرعة.

الشرطي: حاضر سيدي (يغيب)

الشيخ سعدو: يا سيدي الشيخ بهلول صديق عمري. ولا أريد أن يلحقه أذى لا سمح الله. لكن أريد رزقي قطيعي كله اختفى وبعد البحث فشلت كل المساعي. وبطريق الصدفة شاهدت جلدين لكبشين من كباشي أمام محل صديقي الشيخ بهلول. فساعدني أرجوك خرب بيتي ثمن قطيعي أكثر من مليون.

مدير السجن: لا تقلق يا شيخ سعدو الله يلعن أولاد الحرام.

الشيخ سعدو: والذين يتسترون عليهم.

الشيخ بهلول: أتقصدني أنا يا شيخ سعدو؟ وإني أتستر على أولاد الحرام؟

الشيخ سعدو: لا. لا. لا لا أقصدك أنت لكن تستطيع أن تساعد العدالة وحدك لأني لم أر أثراً لقطيعي إلا عندك.

الشيخ بهلول: صبر جميل والله المستعان على ما تصفون هذا ما قاله يعقوب عندما خان أولاده أخاً لهم. صبر جميل.

(يعود الشرطي ومن وراءه نعيم بلباس السجناء ينظر إليه الشيخ بهلول بذهول. يتلفت حوله. يضع رأسه بين راحتيه يبكي مثل الأطفال. الجميع ذاهلون يتقدم نعيم من الشيخ بهلول)

نعيم: ما بك يا شيخ بهلول؟ قل

الشيخ بهلول: يا ولدي أنا مثل أبيك قل الصدق قل لهؤلاء أنك بعتني كبشين وقبضت

ثمنهما عشرين ألف ليرة. إن لم تقل ذلك أكن أنا الحرامي أو المهرب أو المجرم.

نعيم: سلامتك من كل ما تقول. لكن أي كبشين؟

الشيخ بهلول: نعيم يا ولدي أرجوك خلصني من شر يحيق بي أنا ما آذيتك ولا فعلت بك أو بأهلك أي شر. بربك يا نعيم أما قلت لي إن عفواً صدر من أجلك لحسن سيرتك وسلوكك في الحبس وأنك تشتغل بالتجارة؟

نعيم: يا شيخ بهلول سلامة عقلك لك عقل توزعه على بلد وأنت من أسرة شيوخ وعلماء. كيف اخترعت هذه القصة؟ أنا ما زلت في السجن فادع لي الله بالخلاص.

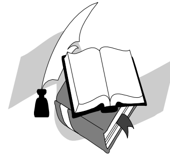
الشيخ بهلول: صحيح يا ولدي. صحيح. إذن أنا سرقت الكبشين من زريبة الشيخ سعدو. هل يفرحكم هذا؟ أجيبوا يا ناس. يا مدير المنطقة يا شيخ سعدو. يا مدير السجن. يا نعيم الإسكافي. قل لهم إن الشيخ بهلول حرامي غنم، دخل إلى زريبة الشيخ سعدو وسرق كبشين. لكن ليس أكثر. أنا لم أسرق غير هذين الكبشين. أليس كذلك؟ لا. لا. بل قل لهم إن الشيخ بهلول سرق القطيع بأكمله، هذا أفضل. علي أخفف من عناء البحث والملاحقة على العدالة. يستريح مدير المنطقة، فإن سرقة القطيع حملته الكثير من التعب والجهد احصروا المشكلة كلها في شخص واحد اسمه الشيخ بهلول يعني أنا. أنا وحدي. أنا سرقت غنماتك يا شيخ سعدو. اطمئن. وعليك أن تساعد العدالة بالقبض علي لتقتص مني. هذا أفضل من أن تظل السرقة غامضة، أو أن تسجل ضد مجهول. أنا لست مجهولاً يا شيخ سعدو. يا نعيم الإسكافي بارك الله فيك يا ولدي. (يدور كالمجنون يضحك يلامس وجوه من حوله يمسك بكتفي الشيخ سعدو) شيخ سعدو سامحني أنا خنت الصحبة والخبز والملح ونسيت كتاب الله وأحاديث الرسول وسرقتك. لكن ما هو عدد القطيع نسيت. مائة نعجة وعشرة كباش. وثلاثون خروف أولاد السنة هذا هو القطيع أم إني نسيت شيئاً. (يهجم على مدير المنطقة يشده من كتفيه) أسرع أسرع أيها العميد إلى مكتبك وابعث بضعة أفراد من شرطتك إلى محلي، إلى محل الجزارة، قل لهم أن يقطعوا لحم الكبشين ويوزعوه على الجائعين، وأن يغلقوا

الدكان ويختموه بالشمع الأحمر. وأن يكتب على الباب المغلق: الشيخ بهلول حرامي سرق قطيع الشيخ سعدو، وحاول تضليل العدالة لكنه استيقظ. لا.لا. لكن ضميره استيقظ واعترف بالجريمة. (يمسك كتفي مدير السجن) والآن من واجبك إعادتي إلى الحبس يا رجل ما بك لا تتحرك؟ تحرك إن سجني يعني تطهير البلد من اللصوص وقطاع الطرق وأولاد الحرام. (يتهالك الشيخ بهلول يحاول الجلوس فيسقط على الأرض. يدخل اثنان من شرطة السجن يرفعانه شبه ميت.

مدير السجن: خذاه إلى داره الآن لنقوم بالإجراءات السلمية لإعادته إلى الحبس. وعلى مدير المنطقة أن يستجوبه عندما يستعيد صحته ووعيه.

الشيخ سعد: لكن أنا ما عرفت مصير غنماتي يا سيادة العميد. يا سيادة مدير السجن. يا شرطة. الشيخ بهلول جن. ونعيم الإسكافي محبوس ومدير المنطقة يعود إلى مكتبه. وأنا؟ غنماتي. قطيعي. أين يا ناس. القطيع الذي سرق هو كل ما أملك. اتقوا الله وابحثوا عن الحرامي.

مدير المنطقة: اطمئن يا شيخ سعدو. لا بد من أن صاحبك الشيخ بهلول يصحو من هذا الكابوس ويتذكر من أين أتى بالكبشين. وعندها يعود إليك حقك.



عرض ونقد

القضايا النقدية في النثر الصوفي للدكتورة وضحى يونس

د. مصطفى العلواني

صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق دراسة عن القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري للدكتورة وضحى يونس في هذا العام أي عام 2006، يقع هذا الكتاب في 235 صفحة ويتضمن مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

ويشير هذا الكتاب إلى أن الظاهرة الصوفية كما تسميها الباحثة وليس بالطريقة أو الطرق الصوفية كما يسميها الأقدمون، ظهرت في القرن الأول الهجري على شكل مواعظ وحكم، ارتفعت في القرن الثاني الهجري إلى قصص بما يحاكي أخلاق المجتمع، غير أنها أخذت بعدها الفلسفي وتنوعت أشكال التعبير فيها وصورها الفنية في القرن الثالث الهجري للدلالة على المعاني العميقة التي أرادها المتصوفون ترجمة لأذواقهم في الحب الإلهي، وفي القرن الرابع الهجري تأثر التصوف بعلم الكلام وبالنظر الفلسفي والجدل المنطقي، فلم تعد أحوال المتصوفين ومقاماتهم وجداً صوفياً خالصاً بل تخللها التنظير والتحليل والتعليل مما أكسب أساليبهم التواء ومعانيهم غموضاً حسب رأي الباحثة، فضلاً عن ابتكار مصطلحات صوفية كثيرة شكلت معجماً خاصاً بهم. ومن خلال ذلك تبلورت مذاهب فكرية لدى المتصوفة كالحلول في مدرسة الحلاج المتوفى عام 309هـ ووحدة الشهود للنفري المتوفى عام 354هـ . والأنسنة والتأليه في شطحات أبي يزيد البسطامي في المنام (طيفور بن عيسى) المتوفى عام 261هـ والإشراق في مدرسة السهر وردي المتوفى عام 587هـ ووحدة الوجود في مدرسة ابن

عربي المتوفى عام 638هـ.

كان للشعر والنثر الصوفيين دور كبير في تجسيد هذه الأفكار والمواجيد ونقلها للآخرين، وإذا كان الشعر العربي قد حظي بنصيب وافر من الدرس والتحليل، فإن النثر العربي لم يكن له هذا الاهتمام والحظوة اللذان كانا للشعر، وبالتالي فقد نال النثر الصوفي نصيبه من الإهمال. بيد أن بعض الكتب الخاصة بالتصوف تناولت ذلك ككتاب (اللمع) مع التصوف للسراج الطوسي و(طبقات الصوفية) لأبي عبد الرحمن السلمي وكتاب (حلية الأولياء) لأبي نعيم الأصفهاني وغيرها. وكان ذلك التناول من جهة التاريخ والتصنيف والتراجم والجمع وتكوين الانطباعات العامة والذاتية عنها وأبعادها الدينية والفلسفية.

ومن الجدير بالذكر أن فنون النثر الصوفي قد تنوعت في القرون الثلاثة الأولى فكانت في المناجاة والحكم والمواعظ المتبادلة بين الشيوخ ومريدهم وخواطر المناجاة والتضرع، وحكايات الخوارق والكرامات والأخبار الصوفية وألوان التعبير عن المعارف الربانية والعلوم الدينية والأحوال القلبية والمقامات الروحية بأساليب يُتجاوز فيها المصطلح الفلسفي والتعبير الأدبي في محاولة للإحاطة بالمعاني الصوفية الغزيرة والعميقة وبجمال التجربة الصوفية التي تعبر عنها وعن فرادتها. وحسبما قالت الباحثة فقد عبر هذا الكم المتوافر من الآثار عن ثورة في المضامين والأشكال فجرت اللغة المعهودة فالتقت حضارة اللفظ حضارة المعنى وانصهرت الحضارتان في بوتقة واحدة مثلت ذروة شامخة في البيان العربي والإنسانية وأفرزت معياراً جديداً وحيداً لجمال الكتابة هو الإبداع.

ونظراً لأهمية هذا التراث الضخم من المؤلفات النثرية فقد قامت الباحثة الدكتورة وضحى يونس بدراسة القضايا النقدية في النثر الصوفي من الزاوية المعرفية والنقدية واستخدمت في تقويم ذلك المعايير النقدية القديمة في محاولة لاكتشاف مدى استجابة ذلك النثر لتلك المعايير. كما استعانت بأكثر من منهج لكشف جمالية وأبعاد النثر الصوفي. وقد توزعت الدراسة على أربعة فصول حسب ما يلي:

1 . الفصل الأول: يستعرض القضايا الرئيسة في النقد العربي وتطورها
2 . الفصل الثاني: يدرس القضايا المعرفية في الأدب الصوفي
3 . الفصل الثالث: يدرس القضايا التعبيرية في الأدب الصوفي
4 . الفصل الرابع: يتضمن دراسة تطبيقية لبعض النصوص لمشاهير المتصوفة.

الفصل الأول: قضايا النقد العربي

تقوم الباحثة بالتعرض لثلاث قضايا

نقدية قديمة تتعلق بالشعر والنثر والمفاضلة بينها، وهي ما تسميه الباحثة بالمعايير النقدية القديمة وهذه المعايير هي - المقارنة بين الشعر والنثر، وقضية اللفظ والمعنى، وقضية التنظير للبيان والبلاغة، حيث تخلى النقد عن وظيفته في تحليل النصوص وانصرف إلى الجمع والشرح والتبويب والتلخيص.

ومن الملاحظ أن الباحثة قسمت بحثها وفق منهج خاص ومنهج عام، وهي لم توضح ذلك توضيحاً منطقياً ومتسلسلاً، فحسب خطة البحث المتبعة نرى الباحثة تستخدم المعايير القديمة كما تقول في الدراسة المعرفية والتعبيرية لمعرفة مدى استجابة هذا الأدب لهذه المعايير، كما تستخدم المناهج الحديثة في دراسة النصوص ومن الواضح أن النقد القديم لم يتعرض إلى القضايا المعرفية حسب ما يريدها الصوفي إلا إذا أرادت في القضايا المعرفية القضايا الفكرية أو قضية المعنى، علماً بأن قضية المعرفة عند المتصوفة تتعلق بالذوق والقلب ولا تتعلق بالمعنى.

كما نرى أن الباحثة خصصت الفصل الأول أو قسماً منه لموضوع المفاضلة بين الشعر والنثر ولكنها اقتصرت على أراء النقاد والأدباء فقط دون إيراد شواهد وأدلة تثبت ذلك وهذا متوافر ومتاح، وقد انتهت بعد ذلك إلى أن النقد القديم قد حل هذا الموضوع بالمساواة بينهما جمالياً فليس ثمة خلا ف جوهري بينهما. وفي رأيي يبقى النثر نثراً والشعر شعراً ولكل منهما مجاله وميدانه، وكان عليها أن تناقش ذلك من وجهة النظر الصوفية ودور كل منهما في التأثير والتعبير وعرض الأفكار.

أما فيما يتعلق بقضية اللفظ والمعنى فقد بينت الباحثة أن الخلاف قديم، وقد حل النقد هذه القضية، ولا سيما على يد عالم العربية وشيخ متذوقيها عبد القاهر الجرجاني، إمام النقد والبيان والبلاغة، الذي أكد على قضية النظم وأهمية التعبير ومراعاة أصول النحو، كما بدا واضحاً عند حازم القرطاجني الناقد المبدع. ولكن السؤال الذي يطرح في هذا الصدد ينبغي أن يتعلق بمدى ملاءمة هذا المعيار وغيره لأبعاد الأدب الصوفي، تبين الباحثة أن التنظير للبلاغة والنقد قد غصت به كتب البلاغة القديمة، فالتوحيدي المتوفى عام 414 هـ يتعرض لذلك ويقدم تعريفات معاصريه لهذا الفن ويبين أن ناصية البلاغة لا تمتلك بسهولة وأن الكتابة بشروطها الصحيحة عمل يستعصي على الكثيرين، لتصل إلى أن معظم الذين كتبوا في البلاغة باستثناء الجرجاني كانت أعمالهم جمعاً وتبويباً وتنسيقاً وشرحاً فحكم عليه بالرداءة أو الجودة من غير بيان الأسباب. ماذا قدم هذا العرض لموضوع الأدب الصوفي؟ ولأي شيء وظف؟، كان عليها أن تجد رابطاً يسوغ

ذلك.

والذي يبدو لي أن هذا الفصل هو فصل مستقل لا يوجد بينه وبين الذي تدرسه رابط عضوي سوى موضوع الأدب، فمن الجيد وضع معايير للقياس ولكن على هذه المعايير أن تناسب خصائص البحث المدروس وتلائمه. هذا من جهة ومن جهة أخرى كان على الباحثة أن تقدم مدخلاً مفيداً وموجزاً عن التصوف وتطوره وذكر المؤثرات التي أدت دوراً مهماً في تكوينه وتبلوره.

الفصل الثاني: القضايا المعرفية:

لم تمهد الباحثة للقضايا المعرفية بل هجمت هجوماً على الحب وأخذت بشرحه والكتابة عنه، وكان ينبغي عليها أن تقدم شرحاً وافياً ومفيداً لمعنى المعرفة عندهم وهل هي معرفة أم عرفان، وما هو المقصود منها وما هي موضوعاتها وما هي موقعها من المتصوف.

1 ـ **الحب:** ابتدأت الباحثة بإدراج الحب تحت القضايا المعرفية والحب أساس الحالة الروحية القلبية الكثيفة في التجربة الصوفية، وهو أول درجات سلم الارتقاء الصوفي نحو معرفة الله والاتحاد به. وقد عرف الأدب الذي يصور فيه الصوفيون حبهم لله ـ خاصة في الشعر ـ بالغزل الإلهي، وأشعارهم فيه تكاد تتطابق مع الغزل الإنساني لولا أسلوب الرمز الذي يميزه فالغزل الإلهي رمز للحب الصوفي ليس أكثر. إن درجة المحبة الصوفية قبل دخولها التفلسف هي اهتيام وإلى الاهتيام نسب نوع من التصوف الاهتيامي الذي قد يتوجه إلى الله أو قد يتوجه إلى البشر. وتصنف المحبة في القاموس الصوفي في قسم الأحوال فالمحبة أو حال يتشرف به الصوفي ويعرفها كمال الدين عبد الرزاق القاشاني بأنها (آية الاختصاص ونتيجة الاصطفاء والإخلاص لأصلها في الأحوال لابتهاج بشهود الحق وتعلق القلب به معرضاً عن الخلق معتكفاً على المحبوب بجوامع هواه غير ملتفت إلى ما سواه)

2 ـ **قضية المعرفة:** كان على الباحثة كما أشرنا آنفاً أن تتكلم على قضية المعرفة كمدخل تمهيدي في هذا الفصل جرياً مع التسلسل المنطقي في العرض. والمعرفة كما تقول الباحثة قضية عامة وهي على أنواع متعددة، كالمعرفة العلمية والمعرفة البديهية والمعرفة الميتافيزيقية وأنواع أخرى، وقد ابتكر المتصوفة معرفة خاصة بهم هي معرفة الله ويتم تحصيل هذه المعرفة العقلية التي قال بها الفلاسفة المسلمون ووصفوها بالإيجابية في حين وصفوا المعرفة الصوفية بالسلبية لأنها تعتمد على الخيال.

ورغم اعتماد المعرفة على الذوق فإنها ليست عفوية وتحصيلها يمر بمراحل معقدة

وطويلة يخوض فيها السالك أحوالاً لا تحصى ولا توصف. ومعرفة الله هي معرفة قلبية تعتمد على الحدس والإلهام وهما نور وهبة من الله. وأداة المعرفة عند المتصوفة هي القلب فهو حسب المتصوفة موطنه الروح؛ والروح الإنسان الكامل هو خليفة الله في الأرض ويؤمن الصوفيون أن الوجود الإنساني أبعد من المادة، ويؤمنون بالغيب وبإمكانية الاتصال بعالم الغيب عن طريق القلب والنفس والروح.

قضية الخيال: الخيال في العموم إبداع صورة جديدة عن الواقع والخيال في الصوفية قضية معرفية فنية في آن معاً فعلى الصعيد المعرفي يشكل الخيال عالماً وعلى الصعيد الفني يشكل رؤية ذلك العالم، فالخيال يحكم العالم الذي يشكله ويحكم النص الأدبي الذي يصفه، ولذلك يولد النص الصوفي غير مطابق لأية قاعدة خارجية واقعية فهو مختلف، وخصوصيته تكمن في اختلافه. و الخيال يشمل قدرات عديدة كالحاسة السادسة والتخاطر بعد التنبؤ.. والخيال قوة قد أهملت طويلاً واليوم يعاد تأهيلها بعد الالتفات إلى أهميتها وتوظيفها والإفادة منها فهو ملكة خلق وإبداع.

يقوم الفكر الصوفي على الخيال لأن الصوفية تجربة روحية نفسية لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها، والخيال ركن أساسي في بناء النصوص الصوفية مضموناً وشكلاً وهو أهم مفاتيح الدخول إليها. والأديب الصوفي قادر على إيصال الفكرة مهما دقت بأسلوب جمالي وعلى الإيحاء بالفكرة بتعبير غير صريح لإحداث أعظم درجة من الانفعال (كان بعض العارفين رأى رجلاً يبكي على قبر فسأله عن بكائه فقال إن صاحب هذا القبر كان لي محبوباً فلما مات لم أستطع صبراً عنه فقال يا هذا ظلمت نفسك حين أحببت من يموت فلو إنك أحببت من لا يموت لم تتعذب بفراقه)، كما أكثر المتصوفة من توظيف الصور البيانية في أدبهم خدمة لأفكارهم من حيث تزيينها وتجميلها وتوصيلها، ففي قول حمد بن عطاء عن المحبة (المحبة أغصان تغرس في القلوب فتثمر على قدر العقول) جمال آسر، والصوفيون ينشغلون في المضمون أكثر من انشغالهم بالشكل الذي نرى أن البلاغة الصوفية هي بلاغة مضمون وفكر لا لفظ وبيانهم بيان معنى لا زخرف.

والخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروة شامخة في البيان العربي وثورة في اللغة وانتقالاً من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى وملأ نصوصه بالصور الفنية والطرق التعبيرية، فالخيال الصوفي كان وسيلة المزاوجة بين الفلسفة والأدب ولذلك جاء النص الصوفي عميقاً وغزير المعاني واللفظ واضحاً ومتعدد الرسالة في سياق من التشخيص والتجسيم تحت أنواع أدبية متعددة

من رسائل ومكاتبات وقصص وحكايات وحكم.

قضية الجدل: الجدل سمة رئيسة في الفكر والأدب الصوفيين تجلى فيما يمكن أن نسميه بالمتناقضات وهي ثنائيات عاناها الفكر الصوفي وجسدها في نصوص أدبية، ولعل المنشأ الأصل لهذا الجدل هو طبيعة الوجود البشري فهو مجموعة لا متناهية من الثنائيات المتناقضة (حياة أو موت) (حزن وفرح) (بداية ونهاية). روح وجسد).

قضية الكمال: رفع الصوفيون من مكانة الإنسان بتقديس الجانب الروحي والفكري فعن طريق الروح يمكن أن يكون الإنسان خليفة الله على الأرض وينطلق الصوفيون في اعتقادهم هذا الجانب من الحديث الشريف (إن الله خلق آدم على صورته) فأكمل نشأة ظهرت في الموجودات هي الإنسان وهي تظهر اهتمام الصوفيين بفكرة الإنسان الكامل خاصة وإعلاء شأن الإنسان وشأن المسؤولية الملقاة على عاتقه وهي الكشف عن الكون. وللإنسان الكامل مترادفات أخرى عندهم منها (العقل الأول) (الحقيقة المحمدية). والإنسان الكامل برزخ أو وسيط يأخذ العلم والمعرفة عن الله وينشرها بين البشر، فالكمال نبوة تبشر بالمبادئ والمثل.

الفصل الثالث: القضايا التعبيرية في النثر الصوفي

1 ـ **اللفظ والمعنى:** يعيدنا هذا العنوان إلى المعايير التي وضعتها الباحثة لقياس مدى استجابة النثر الصوفي لمعايير النقد القديمة، فالنص الصوفي ليس مجرد أداة توصيل بل هو مستوي تعبيري يناظر الحالات الصوفية النفسية والروحية، والتعبير الصوفي تعبير شعري بطبيعته ينبع من الجمال من داخله على نحو عفوي فهو تلاؤم ما ورائي لا شعوري ولدته التجربة الصوفية السابحة في مناطق مجهولة من الفكر والروح والنفس ولذلك من البدهي أن يستقي الكلام الصوفي من مناطق مجهولة من اللفظ والمعنى والصورة حتى يمكن وصف التجربة الصوفية بأنها تجربة في المعنى لأنها تجربة في الوجود وفي إحساس الإنسان بالكون.

ويتميز النثر الصوفي بأنه موهبة كتابية منفردة في التعبير والرؤية وكان يجب أن يكون انعكاس ذلك في تطبيق قواعد جمالية جديدة ومقاييس جديدة. وقد وحد الصوفيون بين اللفظ والمعنى وقد أكد الصوفيون اتصال المعنى بالنفس والروح طالما أن الألفاظ تقع في السمع والمعاني تقع في النفس والجمال مصدره المعنى.

2 ـ **الرمز:** يتأسس النثر الصوفي على الرمز بين عوامل من داخل التجربة الصوفية وخارجها فالأفكار والأسرار أدق وأخطر من أن توجه إلى العامة صريحة واضحة لذلك كان الرمز أحد حلول إشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصوفية وهي إيجاد الشكل التعبيري

المناسب فضلاً عن الغموض وأسلوب الغزل، والرمز عند الصوفية تلميح إلى ما يريدون قوله، فمن الرمز الإشارة ومنه الاستعارة والكناية والتشبيه. والرمز طريقة من طرائق التعبير، يحاول بواسطتها الصوفيون محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم عن المجهول والكون والإنسان ووصف العلاقة بين الإنسان وبين الله والعلاقة بينه وبين الكون، ويكشف البيان الصوفي عن ثلاثة أنواع للرمز ـ الرمز الذهني ـ الرمز الحسي ـ الرمز المجازي ـ والرمز الذهني ليس رمزاً مفرداً بل تركيبياً لفظياً عادياً لا يستمد من الواقع لأن معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع بل إلى الذهن حتى يبدو النص كأنه لا رمزية فيه رغم كونه مبنياً أساساً على رمز كبير هو اللقاء بين الصوفي والله وأما الرمز الحسي فهو الرمز المباشر ويقع غالباً في كلمة واحدة وهو رمز مكثف في بيان موجز، رمز مجنح وطليق وعميق فنياً كرمز الطير في نص البسطامي أو الفراش الذي يطير حول المصباح في طاسين الفهم عند الحلاج. أما الرمز المجازي فهو المعاني الثواني التي يعطيها المجاز لأن المجاز هو التعبير غير المباشر وهو الإيحاء والإشارة ومنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

ومن الرموز المهمة في النتاج الصوفي المرأة، والمرأة في الصوفية هي إحدى تجليات المبدأ المؤنث المضاد والمقابل للمبدأ المذكر وقد عبر الصوفيون عن حبهم باستخدام رمز المرأة واستعارة أسلوب الغزل والغزل الصوفي هو غزل بتجليات عدة لحقيقة واحدة. وبواسطة الغزل بالمؤنث عبر الصوفي عن تجلي الكمال الإلهي في الكون وعن حبه وعشقه الجميل. وهكذا ولد رمز المرأة عاطفة جديدة، لقد بجل الصوفيون المرأة تبجيلاً نادراً ذلك أنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود يقول ابن عربي في الفتوحات المكية 2/ 466 (ليس في العالم المخلوق أعظم من المرأة لسر لا يعرفه إلا من عرف فيما وجد العالم). ولم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلاً لمعرفة الله والكون فالمرأة عند ابن عربي هي النفس الكلية، وفي ترجمان الأشواق يتحول جمال المرأة من جمال مقيد إلى جمال مطلق.

رمز الطير: بنيت قصص ورسائل كاملة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطير، لعل أشهرها رسالة منطق الطير لفريد الدين العطار، فقد رمز العطار للنفوس البشرية بالطيور. وكل طير يمتلك معرفة ويحمل رسالة يريد إيصالها، والطيور هي الأرواح التي هجرت مواطنها الأصلية في السماء ونزلت إلى الأرض وحين أحست بالغربة في مكانها الطيني أرادت العودة إلى مواطنها الأولى (الهدهد) (العنقاء رمز للهيولى) والعقاب رمز لمرتبة العقل الأول (الورقاء رمز للنفس الكلية) ويلاحظ من

اختيار هذه الرموز تأثر التصوف بأفكار الفلاسفة العرب كإخوان الصفا وغيرهم.

رمز الماء: هو رمز أكبر للحياة (وجعلنا من الماء كل شيء حي) ومن الرموز المشتقة رمز البحر الذي وظفه الصوفيون ليعبروا غالباً (عن اتساع المعرفة والعلم الإلهيين) ويتفرع منه رموز عدة كالألواح (رمز الشوق والمحبة) والمراكب (رمز العبادات) كما هي عند النفري.

رمز النور: والنور من أسماء الله الحسنى.

رمز الخمر: وهي العلم والمعرفة، وهي الحب لدى الصوفية وهي رمز من رموزهم الكبرى وهو موجود صراحة أو تلميحاً في كتاباتهم لمعاناتهم لحالي السكر والصحو، والسكر حالة ذاتية عالية يصل إليها الصوفي بعد أن يمر بمقامات اللاذوق والشرب والري هو بقاء الجمال الإلهي المطلق بعد السكر ومن ثم فالسكر غيبة تسببها رغبة جامحة في لقاء الله، ورهبة هذا اللقاء، واندهاش وذهول، بعد تحققه في إحساس صوفي، فيغتني باطنه بمشاعر اليقظة والوله والشوق على الفناء والبقاء في الله.

رمز المعراج: وهو رمز مستلهم من إسراء ومعراج النبي عليه الصلاة والسلام، فقد استوحى الصوفيون من هذا الرمز الكثير من النصوص والقصص فأودعوها خبراتهم الروحية وتصوراتهم الماورائية وكشوفهم وحدوسهم وحصلوا على كثير من الإيحاءات الإنسانية فضلاً عن تخليصهم رمز المعراج من طابع التاريخ والسيرة وتقديمه إبداعاً فنياً في الصياغة بوسائل البيان والبديع. والمعراج الصوفي معراج روحي ويقوم بثلاث وظائف. وظيفة دينية ووظيفة أدبية فنية جمالية ووظيفة معرفية فنية.

3 ـ الشطح:

إن ذوق المعرفة الإلهية التي هي خمر الصوفيين تؤدي إلى سكرهم وغيبتهم، وتحت السطوة الهائلة لهذه الخمرة لا يملك الصوفي إلا أن ينطق بما يعرف دون أن يحس فهو يهذي ويرمز ويشطح بأفكاره وكلماته بعيداً ويعرفه أبو النصر السراج الطوسي في كتابه اللمع (عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج) فهو تحرك نفسي جسدي وعقلي قبل أن يكون تحركاً لغوياً فهو غلبة الوجد والسكر بخمر المعرفة على الصوفي، وهو غلبة على جسده مثلما هو غلبة على عقله وقلبه. ويدافع الجنيد عن الشطح فيقول (إن الرجل مستهلك في شهود الإجلال فنطق بما استهلكه الذهول عن الحق عن رؤية إياه فلم يشهد إلا الحق تعالى).

الفصل الرابع: دراسات تطبيقية

استعرضت الباحثة عدداً من النصوص لعدد من المتصوفة كرؤيا أبي يزيد البسطامي من كتاب المعراج وطاسين السراج من كتاب

الطواسين للحسين بن منصور الحلاج ، وسر الغريب من كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي على بن محمد بن العباس، ونصاً من كتاب المواقف والمخاطبات للنفري أبي عبد الله محمد بن محمد، ومرصاد عرشي من كتاب مجموعة الحكم الإلهية للسهر وردي، ومناجاة التشريف والتنزيه والتعريف والتنبيه في كتاب الأسرا إلى المقام الأسرى لمحي الدين ابن عربي، يقول ابن عربي (قال السالك فكان بعض ما قيل لي في ذلك التشريف والتنزيه والتعريف والتنبيه أن قال عبدي أنت حمدي وحامل أمانتي وعهدي أنت طولي وعرضي وخليفتي في أرضي والقائم بقسطاس حقي والمبعوث إلى جميع خلقي عالمك الأدنى بالعدوة الدنيا والعدوة القصوى). انشد ابن عربي هذه المناجاة بعد أن وصل في رحلة معراجه إلى حيث اختطف عن نفسه وأفني عن ذاته ونال مقام التابع المحمدي فكان خطاب بعد نيله هذا المقام ليس المقصود منه السالك ابن عربي بل النبي عليه الصلاة والسلام. هذه مناجاة متخيلة يتوجه بها الله سبحانه وتعالى إلى السالك، وعليه إن تحول الخطاب الموجه من الإنسان إلى الله إلى خطاب موجه من الله إلى الإنسان هو تأكيد لثنائية الله والإنسان.وهكذا يرسم الصوفيون بالخيال صورة الإنسان الكامل الذي يمتلك قدرات خارقة. جسد ابن عربي أفكاره لغوياً فلم تعد اللغة مجرد أداة تعبير عن الفكرة بل عدت الفكرة ذاتها والخيال وسيلة الكشف الصوفي وهكذا فالخيال قضية فنية أبرزها الصوفيون في نتاجهم وأضافوا إلى البعد الفني فيها بعداً معرفياً وعلى رأي الباحثة ينتصر ابن عربي للنثر المسجوع والسجع في كتاباته ليس صفة بلاغية بل نوعاً جديداً مبتكراً تقاليد فنية خاصة به، المقاطع القصيرة، الكلمات القليلة، الفواصل المسجوعة، ما يجعل النص صالحاً ليس للحفظ فقط بل كما أراد ابن عربي للغناء درست الباحثة هذه النصوص باستخدام المنهج البنيوي فقامت بإحصاء الأفعال واستنباط دلالات معينة، غير أن الشرح الصوفي والبعد الفلسفي لهؤلاء الكتاب غلب على الدراسة النقدية التطبيقية.

وفي الختام رغم أن الدراسة قد وفقت إلى حد ما في إعطاء صورة عن ظاهرة التصوف وأبعادها ومصطلحاتها، فإن الدراسة النقدية كانت خافتة أو أن الحال الصوفي الذي تواجد في الدراسة قد طغى عليها

حماة في 21/ 6/ 2006



خيري الذهبي والرواية المتعددة الأصوات

رواية: (لو لم يكن اسمها فاطمة) نموذجا

د. عادل الفريجات

لا تحتاج رواية: "لو لم يكن اسمها فاطمة" لخيري الذهبي، إلى تأمل نقدي كبير، ليصنفها الناقد في نطاق لون سردي بعينه، فهي رواية أصوات متعددة بجدارة. وبعيداً عن جفاف المصطلح، نسارع إلى القول: إنها رواية ينمي أحداثها شخصيات متعددة، فينظر إليها كل منها بمنظاره، وتتعدد فيها ردود الأفعال إزاء الأحداث والأفكار والمواقف، في الوقت الذي يختفي فيه الروائي وراء الأفعال والأقوال في غيرية واضحة.

ففي هذه الرواية يمد خيري الذهبي خطوطه السردية تدريجياً، ملقياً الضوء على ماضي شخصياته شيئاً فشيئاً، جاعلاً البطولة تتوزع على أكثر من واحد، وإن كان صوت (فاطمة شاكر) زوجة ركني البندقدار ـ مدير المال في سورية، في العام 1943، ووالدة المخرج السينمائي سلمان، هو الأكثر حضوراً بين أصوات هذه الرواية المتعددة الأصوات.

إن تاريخ هذا النوع من الروايات المسماة (البوليفونية) ليس بعيداً، فقد عد (باختين) (ديستويفسكي) مؤسساً للرواية المتعددة الأصوات، ذاكراً من مزايا هذه الروايات ثلاثة عناصر، هي: 1 ـ اللاتجانس 2 ـ والحوار والمنولوج 3 ـ والتعدد الصوتي.

وفي الوقت الذي عدت فيه روايات الرسائل إرهاصاً لهذه الروايات، كانت رواية فلوبير "مدام بوفاري: خير مثال ناضج عليها، في مضمار الأدب الغربي.

أما في محيطنا العربي فقد أصدر الدكتور محمد نجيب التلاوي كتاباً كاملاً في هذا النوع من الروايات سماه: "وجهة نظر في روايات الأصوات العربية" (دمشق 2000). وفيه وقف عند عشر روايات مصرية تنتمي إلى هذا اللون، نذكر منها مثلاً: رواية الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم، ورواية ميرامار لنجيب محفوظ، وأصوات لسليمان فياض، والسنيورة لخيري الشلبي، والحرب في بر مصر ليوسف القعيد. ويذكر الناقد العراقي فاضل ثامر من الروايات العربية الأخرى المتعددة الأصوات: "ألف عام من الحنين" لرشيد بو جدرة، وخمسة أصوات، لغائب طعمة فرمان، "والوكر" لعبد الرحمن الربيعي، وثلاثية عبد الخالق الركابي "من يفتح باب الطلسم"، "الراووق" و"قبل أن يحلق الباشا". (انظر المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي بيروت 2004 ص 29 ـ 30). وينتهي (ثامر) في دراسته إلى جدول يقارن فيه ما بين البنية السردية المونولوجية (أحادية الصوت)، والبنية السردية البوليفونية (متعددة الأصوات). وأهمها أن البنية السردية الثانية تميل إلى شيء من التفكك والتراخي غير المنضبط، وأنها تكشف عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية، وتخلو من العناصر الشعرية والغنائية، وتميل إلى الخلق الموضوعي لتعميق شعرية السرد، وتكرس إشكالية العلاقة مع الجماعة، وأنها تشجع صعود العناصر الملحمية والدرامية في السرد، وتميل إلى التوزع إلى محاور متباعدة قلما تلتقي، وأن الأزمنة فيها لا تسير وفق نسق خطي محدد، وأن البنية المكانية فيها غير محددة، وإنما تكون متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة. (المقموع والمسكوت عنه)، لثامر ص 47). وتأتي رواية الذهبي التي ندرسها هنا، لتنضاف إلى تلك الروايات العربية التي مر ذكرها.

شخصيات الرواية:

إن أبرز الشخصيات في رواية خيري الذهبي، والتي صدرت في مصر بين مجموعة روايات الهلال في العام (2005)، هي:

- فاطمة شاكر: وهي أقواها، لأنها استأثرت بالقسم الأكبر من مساحة السرد.
- ركني البندقدار: وهو زوج فاطمة تلك ومدير المال في المنطقة الشرقية في سورية في العام 1943.
- المخرج سلمان ابن فاطمة وركني، وهو الذي ذهب إلى (دير الزور) لتصوير فيلم سينمائي يحيي فيه مدينة ميتة من مدن تلك المنطقة، بعد أن درس الإخراج السينمائي في موسكو.
- معاوية: وهو الموظف الكبير في وزارة الثقافة بدمشق والذي أحب فاطمة زوجة ركني، رغم كهولتها وفارق السن بينهما،

وقد شجع موهبتها، وعينها موظفة في وزارته.

- القائد الفرنسي فيليب أوغستان قائد حامية البادية ومعلم الرسم لفاطمة فيما بعد.
- المسيو غسان الذي بدا صديقاً قديماً لفاطمة وركني، وقد ظهر ظهوراً مفاجئاً ليقدم للمخرج سلمان سيناريو بعنوان المدينة الميتة، وهو سيناريو كتب بأكثر من خط، وحررته أكثر من يد. وبدا، على نحو من الأنحاء، كأنه مذكرات خاصة بفاطمة وركني، إضافة إلى شخص ثالث، عمل به تنقيحاً وتصحيحاً، هو المسيو غسان على الأرجح.
- الصحفي الفرنسي (دينارد) الذي كان يعمل مع حكومة فيشي التي تعاونت مع الألمان بعد سقوط باريس على أيديهم. وقد جاء من فرنسا إلى سوريا في زمن الانتداب ليحقق في سقوط طائرة ألمانية متجهة من حلب إلى العراق، بدا في لحظة من اللحظات أن فاطمة قد أسقطتها ببارودة كانت تحملها.

وقد مثل المخرج سلمان دور شهريار في "ألف ليلة وليلة" فهو الشخصية المروي لها. وهو دون ريب شخصية خيالية مثلت جسراً لنقل الأحداث للمتلقي.

الأحداث والبنية السردية:

فبعد أن يصف خيري الذهبي صاعقة حلت في المدينة الميتة، حيث سلمان ومساعده المصور يوسف، ينقل الأحداث إلى غرفة مدير الناحية. وفي هذه الغرفة يفاجأ سلمان بوجود لوحة فوق الباب تصور غزالاً مطارداً يلجأ إلى بركة ماء محوطة بالشجر... وفجأة وفي هذه اللحظة التي أحس فيها بالأمان، تتكشف الأشجار عن صيادين، وقد صوبوا بنادقهم عليه لقتله... وكانت هذه اللوحة موقعة باسم الفنانة (فاطمة شاكر) زوجة مدير المال في العام 1943. وفي حوار بين سلمان ويوسف يقول يوسف لسلمان: "إنها أمك".

وعلى مأدبة مدير الناحية المقامة على شرف سلمان، نفاجأ بدخول رجل يدعى (المسيو غسان) الذي يتعرف على سلمان ويدعوه إلى بيته. وهناك يقدم له مخطوطاً لسيناريو بدئي للفيلم الذي أتى سلمان لتصويره عن المدينة الميتة. ويكون عنوانه "المدينة الميتة" بالذات.

وهنا تبدأ عملية التشويق تأخذ أبعادها.. فغسان هذا يختفي، تاركاً سلمان يقرأ ما كتب عن والدته في هذا السيناريو، والدته التي سميت بأكثر من اسم، فهي تارة فاطمة "حول يا غنام حول" وتارة "فاطمة السنغال"، وتارة "فاطمة أو غستان"، وتارة فاطمة بلو مبرغ... ثم يقرأ ما كتبه والده في هذا المخطوط، ثم ما كتبه شخص ثالث، وربما رابع، حول مسيرة حياة والدته فاطمة، ومصير والده ركني،

وتفاصيل أخرى كثيرة مثلت الملاط الذي يتكفل بلحم الأجزاء والعناصر لتصبح بناء...

وفي هذا المخطوط المتعدد الخطوط والكاتبين نستمع إلى صوت آخر غريب، هو صوت القائد العسكري لحامية الهجانة في البادية السورية (فيليب أوغستان)، وهو الذي علم فاطمة فن الرسم، وإلى صوت للصحفي (دينارد) الذي جاء ليحقق في مقتل الضابط الألماني الطيار (بلو مبرغ)، بعد أن حامت الشكوك بأن قاتلة هذا الضابط هي (فاطمة)، التي صحبت زوجها في رحلة لصيد الغزلان. وكانا قد ركبا سيارة القائد الفرنسي فيليب المعدة لمثل هذه المهمة دون إذن منه.

وقد كان لكل نسبة نسبت إليها فاطمة قصة، فهي حين تكون فاطمة "حول يا غنام حول"، تجسد معنى الأمومة التي عاينها سلمان في صغره، بما فيها من ذكريات الشجار مع الابنة نجوى، ومع الزوج ركني، الذي كانت فاطمة قد رفضت الزواج منه، ثم قبلت به... ولكنه كان زواجاً غريباً، مكللاً بالشجار اليومي، لاختلاف التكوين والأمزجة بين الطرفين، ولهذا انجرفت فاطمة إلى ما هو مستنكر في علاقتها مع (معاوية) الموظف المتنفذ في وزارة الثقافة، ولعلها خانت زوجها معه، في أثناء رحلة قامت بها إلى باريس..

بيد أن وجه فاطمة الإيجابي، يظهر بوضوح حين رفضت تحرشات الجنود السنغال بها، ذات يوم، واعتكفت في بيتها، وأقسمت ألا تخرج منه إلا بعد خروج الفرنسيين والجنود السنغال، الذين كانوا يخدمون في الجيش الفرنسي، وهو في سورية. وقد أثار هذا الموقف الصحافة المحلية والعربية والأجنبية، فتناقلته تلك الصحف، وقد التقطت صورة لوجه فاطمة، فصار اسمها على كل لسان. بيد أن حل التجحيش، الذي جيء به كي لا تحنث فاطمة بقسمها، لم يكن مقنعاً في نظري، فقد ارتأى أحد الشيوخ أن يهدم جدار بيت فاطمة، ليتم خروجها من بيت الجيران، وهكذا خرجت، فمثل هذا الحل لا يليق في نظري بموقف وطني حاولت فاطمة تجسيده، بل هو يكاد يذهب إلى حد السخرية بالموقف، وبصاحبته التي قبلت الخروج بهذه الطريقة... وكم تمنيت أن يأتي الروائي بحل آخر أكثر انسجاماً مع مواقف فاطمة الوطنية، هذه المرأة التي كثر تشبيه الروائي لها بجان دارك ـ البطلة القديسة، التي عملت عملاً بطولياً نحو وطنها فرنسا، فقد ساعدت الملك شارل، وردت الإنكليز عن حصار أورليان، فقبض عليها وأحرقت في روان في العام (1431). والغريب أيضاً أن هذه المرأة، التي أقسمت ذاك القسم، قبلت أن تتعلم الرسم من القائد الفرنسي (فيليب أوغستان)، بل قبلت أن يصورها حاسرة الوجه، بعد أن

مانعت كثيراً من أن تظهر سافرة، انسياقاً مع مفاهيم نصف القرن العشرين الذي عاشت فيه. وفي كل ما تقدم تظهر بنية الرواية المتعددة الأصوات التي تميل إلى التفكك والتراخي غير المنضبط، وإلى تكريس علاقة إشكالية مع الجماعة كما مر من قبل.

وربما لمثل هذه الأشياء أقفل الكاتب روايته على فاطمة، وهي في الحرم، تقوم بفريضة الحج مستغفرة ربها، من ماضيها، كاتبة إلى (معاوية) رسالة تقول فيها: "إن الله أراد لها أن تعيش حلاوة التوبة كما عاشت حلاوة المعصية". وتطلب إليه ألا يرد على رسالتها بعد أن عرفت فيه الغدر والخداع والتنقل في حبه من امرأة إلى أخرى ـ (الرواية ص 184).

وهذه النهاية تذكرنا بنهاية رواية عبد السلام العجيلي "أجملهن" (بيروت 2001). ففيها نرى البطلة (سوزان) قد اختارت الحياة الرهبانية في دير الراهبات الكرمليات في مايرلنغ بالنمسا، بعد مغامرات عشقية مع حبيبها المحامي السوري (سعيد)، وأرسلت له رسالة تعتذر عن عدم قبولها الزواج منه بسبب خيارها الأخير . وفي الوقت الذي كان يرهص العجيلي إلى مصير سوزان في روايته المذكورة، لم نجد أية إشارة في رواية الذهبي إلى أن (فاطمة) التي نزعت غطاء شعرها، وصارت تقابل الرجال، وتتعلم الرسم، وتخرج في رحلات صيد في البادية مع زوجها، ستنتهي مجاورة في (الحرم)، طالبة الغفران، ومجربة حلاوة التوبة، بعد أن جربت حلاوة المعصية.

أما الفصل الأخير من هذه الرواية، وقد اتخذ الرقم (19)، فكان بعنوان (تقارير) وفيه يحاول خيري الذهبي أن يكسر التشخيص بإيراد تقارير سرية حول مقتل الضابط الألماني، فيسوق أربعة تقارير لانعرف مصدرها حول موت هذا الطيار الأول يشير إلى اختفائه بشكل غامض، والثاني يشير إلى الهجوم عليه في قاعدة النيرب الجوية، والثالث يشير إلى أن الطيارة (ميسر شميث) أقلعت دون إذن من سلطات المطار، ولم تحدد وجهتها. والرابع يطلب إلى قوى الدفاع الجوي في مطارات السلمية والنيرب والقلعة وتدمر والرحبة وزلابيا والقامشلي بإطلاق النار على هذه الطيارة دون تحذير..

وبعد هذه التقارير يطالعنا توقيع (المسيو غسان) الذي قدم المخطوط البدئي لسيناريو فيلم المدينة الميتة لسلمان. وهو سيناريو مفتعل في نظرنا الغرض منه كتابة قصة فاطمة وركني ومن لف لفهما.

ويبدو أن السيناريو لم يكن وحده مخترعاً من خيال الكاتب، بل كانت جل شخصيات الرواية من بنات الخيال، وإن كان لها جذور في الواقع، والدليل أن سلمان المخرج الذي كان يقرأ في غرفة ذات ستائر سميكة، لا

يعبر منها الضوء إلا قليلاً، كان يهتف ليسمعه غسان، فلا يجاب لذلك، ويهتف ليسمعه مدير الناحية، ولكن لا جواب، وكذلك يفعل بشأن زميله يوسف ولا جواب.. وهكذا عيى جواباً الباعة وسائقوا السيارات والزبائن والأطفال وكل شيء، لذا ترك سلمان المدينة الميتة واتجه نحو المدن التي تعج بالناس، بعد أن اخفق في تحقيق مشروعه. (الرواية ص 189). فنحن إذن في حلم أو ما يشبه الحلم.

لقد سلك خيري الذهبي طرقاً عدة لإقامة بنائه الفني، دامجاً الحلم بالواقع، والذاتي بالموضوعي، والداخلي بالخارجي، على نحو حواري بين ذلك كله.

فهو أولاً يجري الحديث بوصفه مذكرات لفاطمة، ثم يجريه بوصفه مذكرات لركني، ثم يجريه على لسان شخص ثالث، قد يكون المسيو غسان أو غيره، جاعلاً من سلمان شخصية منفعلة بالأحداث، ثم سرعان ما يوقظ سلمان ليكون فاعلاً بالأحداث، ويبدل موقعه إلى شخصية إيجابية، فيحاور ما يقرأ متسائلاً عن سلوك أمه، في حالة من الصراع والاحتدام، وفرت حداً جيداً من التشويق. ثم في موقف رابع يعود إلى موقع الراوي العالم بكل شيء، فيصف حال سلمان وكأنه يراه من الخلف.

ففي صفحة واحدة، هي الصفحة (54)، نستمع إلى صوت فاطمة من خلال المخطوط المزعوم، فثمة رسالة جاءت إليها تقول: قررت الوزارة شراء خمس لوحات من لوحاتها. ثم نطالع صوت الراوي العالم بكل شيء مبدلاً حديث الأنا بحديث الهو، في لعبة بالضمائر تتسق مع سمات الرواية المتعددة الأصوات، يعلن أن: "سلمان المخرج لا يقرأ بحياد، ليس في حياد فقط" بل في اهتمام قارئ يتابع حبكة يريد أن يعرف أن أمه القديسة... وضبط نفسه يعض على شفته بغيظ". ثم في نجوى خاصة يدخل الكاتب إلى عقل سلمان ليقول له: "ماذا يا سلمان هل حاكمتها؟ هل أدنتها ثم قررت الغفران لها؟ من أعطاك هذه الحقوق..؟ الرجل طلب منك أن تتعامل مع مادة أدبية لصياغة سيناريو منها... أين مهنيتك التي دربت عليها؟ أين دراستك للشخصيات وعمقها وكثافة روحها ومحاولة الوصول إلى النموذج الحي منها؟ ".ثم ما يدريك أن هذه مذكرات فاطمة أمك... لم لا يكون نصاً أدبياً من وضع غسان نفسه استفاد من شخوص عرفها وبعض أحداث يعرفها، وبعض إشاعات سمعها، ليصنع من هذا كله نصاً أدبياً؟ أليس هذا هو الأدب؟ أليس بعض الحقيقة مضخمة بمضخم الخيال هي الأدب (والتصويب مني)؟ أكان هاملت شكسبير، هو هاملت الواقع؟ ما مدى الاختلاف؟ ما مدى الصلة بين الجذر الواقعي والجذر

الأدبي؟ هذه المشكلة الأزلية. لا تقع في عاميتك في محاولة. قراءة الواقع من خلال النص الأدبي. النص الأدبي يحاكم من خلال نصيته، أدبيته، مصداقيته الفنية، أليست هذه الأوليات التي تعلمتها في دراستك؟ (الرواية ص 55).

ثم يعود الروائي، ليقول على لسان رواية عن سلمان، وقد انتقل من الداخل إلى الخارج: "أغمض عينيه (أي سلمان) في ألم. ما له ولهذا الامتحان؟ ولم يكون قدره تحديداً هو إما الوقوف على الرصيف يتفرج على الآخرين يبدعون وينجزون، وإما أن يكون الموضوع المطلوب إنجازه هو الحديث عن غراميات أمه؟ ولكن من قال إن هذه الأوراق هي قصة غراميات؟ أليس من المعقول أنها قصة عذابها بالتحديد (الرواية ص 56).

وهكذا استطاع خيري الذهبي من خلال تبديل جواده السردي أن يشد قارئه إلى ما يسوقه من أحداث وأفكار وتأملات. ولكنه من وجه آخر لم يوفق في أن يبرز بوضوح ما سبق أن أرهص به في بعض مقدماته، فهو يقول عن المخرج سلمان: "أنت ابن الهلنستية الجديدة" (الرواية ص 52) ولكننا لم نلق في سياق الرواية ما يشير إلى أن سلمان جسد هذه البنوة بقوة، على الرغم من تعاونه مع المحطة الفرنسية لإنتاج فيلم عن المدن الميتة التي تجسدت فيها الثقافة الهلنستية، فهو جسدياً ابن لأبوين عربيين، وهو، ثقافياً، دارس للإخراج السينمائي في موسكو، ثم إن مشروعه في هذه الرواية لم نشهد له تحقيقاً، وما تقدم لا يدخل في باب تفاعل الثقافتين الغربية والشرقية. وعليه فلا يمكننا أن ندرج هذه الرواية بين الروايات التي عالجت علاقة الشرق والغرب في زماننا، كرواية عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، ورواية قنديل أم هاشم ليحيى حقي، أو أديب لطه حسين، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح. بيد أن ملمحاً آخر في الرواية يقربها من تلك الروايات، ويتمثل بعلاقة فاطمة بفيليب الفرنسي، فقد تعلمت الرسم على يدي هذا الغازي المستعمر، الذي ينتمي إلى أصول إسبانية، وإن كان يحمل الجنسية الفرنسية. بيد أن هذا الملمح لم يتم التركيز عليه، كما لم يتم التركيز على قولة سلمان أنه ابن الهلنستية الجديدة، وعدم إنماء هذه البذرة الملقاة في أرض الرواية، لا يدين الروائي، فكثيرة هي الروايات التي تراوح بين أخذ وترك. ولكن السؤال هاهنا يتمثل بالآتي: هل كان إخفاق مشروع التعاون ما بين المحطة الفرنسية من جهة والمخرج سلمان من جهة أخرى، صورة عن إخفاق الهلنستية الجديدة التي تتمثل بنزوع للسيطرة من الغرب على الشرق، ونزوع لرفض تلك السيطرة من الشرق للغرب؟ إنه سؤال توحي به السطور من بعيد بعيد، ولا تعلنه بوضوح البتة. ويقو ي هذا

الإيحاء أن الضابط الفرنسي فيليب عاد إلى بلاده مقعداً.

لقد تمتع خيري الذهبي بعين لاقطة تلاحق الصورة كاملة، وتتابع الحركة حتى منتهاها. وهذا سر من أسرار الوصف الموفق الذي يضع المتلقي في جو الحدث بقوة. والمثال على ما نذهب إليه وصف الكاتب لتنازع قطعة اللحم ما بين مدير الناحية وأمين الشعبة، يقول خيري: "ترك مدير الناحية قطعة اللحم، فارتدت تصفع أمين الشعبة، ولكن أمين الشعبة وقد رأى عمود الشاورما تفهم موقف مدير الناحية، فرمى القطعة جانباً، واندفع إلى عمود الشاورما فيمن اندفع" (الرواية ص 36). وكذلك وفق الذهبي في وصفه للمخرج سلمان الذي يحاول نمذجة الناس، فهذا عنده مشروع راسكو لنيكوف، وهذه المرأة ليست إلا آنا كارنينا، وهذه الصديقة غادة الكاميليا. كان لا يستطيع رؤية الناس إلا من خلال نماذج أدبية رآها في السينما. (الرواية ص 16).

وتقو دنا العبارات السابقة إلى ما حفلت به هذه الرواية من إشارات ثقافية تدل على ثقافة الكاتب من جهة، وقد تدخل في باب التناص من زاوية من الزوايا، من جهة أخرى، فأبو الشيما عنده يشبه زوربا بطل رواية الكاتب اليوناني (كازنتزاكي)، وهوميروس هو من تحدث عن الآلهة القرمة والمحبة للحم، وإله التوراة إله شره للحم ولرائحة الدم، والوقار الذي استقبل به سلمان من أمين الشعبة يذكر بقناع قيصر كما قرأ مرة عن نابليون. والطعام الشهي هو طعام ساتيريوكوني، وفاطمة شاكر تشبه (غريتا غاربو) بطلة فيلم جان دارك. يضاف إلى ذلك استشهاد الكاتب بمقوله الصوفي المعروفة "شدة القرب حجاب". وفي هذه الإشارات يسجل الناقد للمبدع تحقيق لذة المعرفة ومتعة الثقافة، بعد أن اجتهد لينجز متعة الوهم التي يقتضيها الأثر الفني السردي أولاً.

وتذكرنا لغة الروائي في بعض مقاطعها بلغة الروايات المتعددة الأصوات، فقد سمح خيري الذهبي للعامية أن تتسلل إلى ثنايا روايته. وكان ذلك على لسان ركني البندقدار في بعض مذكراته المزعومة، يقول الكاتب على لسان ركني: "لو ما كان اسمها فاطمة.. بس لو كان اسمها أي اسم غيرها الاسم.. قديش كانت مشاكلي أقل وتعبي أقل وحياتي أريح.. لو ما كان اسمها فاطمة وما كان الها هالعيون القاسية الجارحة المكرسحة... يا الله من سنين من يوم ما شفت فيلم جان دارك بسينما راديو، من يوم ما تطلعت علي بهالعيون القاسية الباردة.. بحس ركبي دابو وقلبي صار مي" (الرواية ص 72). وفي وسع المرء أن يرى في هذه العامية شكلاً من أشكال اللاتجانس اللغوي الذي يعد سمة من سمات الرواية المتعددة الأصوات"

فالتعددية اللغوية في تلك الروايات تكمن

في تجاوزها للقيد المعجمي المحدود، وفي ارتباطها بالواقع التاريخي والإيديولوجي" (وجهة نظر في روايات الأصوات العربية، لمحمد نجيب التلاوي، دمشق 2000 ص 62).

بيد أن لغة الكاتب الفصيحة قد شابها بعض الهنات وفق معيار آخر، فارتطمت ببعض الأخطاء النحوية والإملائية، كما جاء في الصفحات (148 و156 و161 و 183). وربما سقطت بعض العبارات من السياق، فأربك سقوطها سياق النص وشوش المعنى، كما في الصفحة (159) وغيرها. وربما وقعت هذه الأشياء بسبب كون الرواية طبعت في مصر ولم يتسن للكاتب المقيم بدمشق أن يراجع ويدقق التجارب الأولى لطباعتها.

ومهما يكن من أمر، فإن الروائي الذي تدبر لحم أجزاء روايته المتباعدة، قد أقام بناء لعمل سردي سائغ، بث من خلاله رؤى فكرية وفنية وآمن بها، وزينها بإشارات ثقافية وفنية حسنة، معملاً خياله الخصب ليربط بين الأحداث، محققاً شرطي الإيهام والتشويق اللذين لابد منهما في أية رواية ناجحة.



الونّاس عطية

فتنة السرد المراوغ!!

د. يوسف حطيني

حالماً يبدأ المرء في قراءة رواية (الونّاس عطية) للقاص والروائي حسن حميد يدهمه ذلك الحضور الطاغي للغة السحرية التي تقف على حدود الشعر، وترصد أحداثاً عجائبية فاتنة، يقدمها سارد غير محايد، آثر أن يكون اسمه "الونّاس" لكي يشعرنا بسعي السارد لتحقيق الوَنَس/ الأنس من خلال الحكاية. وكأنه يعيد سيرة شهرزاد التي تخشى أن تنتهي حكايتها، فيقدم سرداً تتناسل أحداثه وشخصياته من خلال فصول وحواشٍ وتذييلات وتفصيلات، تتجاور في إهاب تنويعات شكلية يسعى إلى تحقيقها.

إيقاع الرواية:

تبدو رواية "الونّاس عطية" غنية بإيقاعات عديدة، يخرج المرء من قراءتها وقد ألحت عليه، كالوحدة، والفقد، والحبّ، وغير ذلك من الثيمات التي تمجّد الخير والإنسان في مواجهة المدنيّة الزائفة.. غير أن تلك الإيقاعات جميعاً تندغم في إيقاع واحد هو إيقاع البحث الذي يحكم الرواية، حتى ليكاد المرء حين ينتهي من القراءة أن يشارك في البحث عن (أبو الحَو) أو (زينة الدنيا) أو عن (الونّاس عطية) نفسه.

فمنذ الفصل الأول يبدأ الونّاس البحث عن أبو الحَو (وهو رجل من أهل الله كما تقول الرواية)، وفي رحلة البحث تلك تنشأ لدى القارئ قناعة أن الونّاس لن يجده، على الرغم من كونه موجوداً في كل الأمكنة. كما تبحث زينة الدنيا عن الأستاذ عبد الرشيد مقصوعة الذي وهبته أنوثتها عن طيب خاطر، دون أن تتمكن من لقائه، فيما يبحث الأستاذ مقصوعة نفسه عن زينة الدنيا التي تصبح أيضاً في مرمى بحث الونّاس نفسه.. ويكاد لا يجد أحدٌ أحداً في هذه الرواية؛ لذلك يغّير الونّاس جهة البحث مرة أخرى، إذ

تصبح فلسطين التي أكل من زعترها، واحتفظ بخارطتها الكتانية قرب نافذته، هدفاً لرحلته القادمة.

صياغة المكان:

على الرغم من أن المحددات المكانية والزمانية في الرواية تشير إلى الشام، وإلى العام 1961 تقريباً، (بدليل مجيء حمو من الجزيرة وسكناه بالقصاع ومواجة الأقطش للمستعمرين الفرنسيين، وانتهاء الوحدة بين سورية ومصر) فإن هذا يبدو غير ذي أهمية لأن الروائي كان يسعى ما وسعه ذلك إلى تمويه المكان الواقعي بظلال أسطورية، يسعفها الخيال حيناً واللغة حيناً آخر.. وإن كان يقدّم في بعض الأحيان تأثيثاً واقعياً للأمكنة التي تقيم فيها شخصيات غير ذات بعد أسطوري خيالي.. على نحو ما نجد في تأثيث براكية أبو شنوان حارس المكان العمومي الذي يزوره الوتّاس بحثاً عن حمو:

"فأطلقت بصري في براكيته، فرأيت سلالاً من القصب فيها تبن كثير، ويبدو أن البيض مدفون في التبن. وأرغفة من الخبز في طبق واسع من القشّ الملوّن..." ص 41.

المدينة المعادية:

تظهر المدينة في الرواية بيئة نابذة للأحلام، قادرة على استهلاك كل ما هو إنساني، "متاهة حقيقية" ص 33، "وأعواد دبق، ليس إلا" ص 43، كما يقول الوتّاس، وهي "أشبه بالقطة التي تأكل أبناءها وتُنكر" ص 75، كما تقول زينة الدنيا، لذلك ضاع فيها حمو، وعبد الرشيد وضاعت فيها زينة الدنيا بعد أن تزوجت وتركت أهلها، من هنا كان طبيعياً أن تبكي زينة الدنيا إذ فارقت قريتها كانت تفارق البراءة الأولى:

"لم تبك زينة الدنيا في يوم عرسها وخروجها من بيت أبيها كما تفعل الصبايا عادة، ولكنها بكت كثيراً وهي تغادر القرية إلى جوار المنصوري.. لكأنها كانت تعرف في أعماقها أنها لن تعود إلى القرية مرة أخرى"

ص 58.

وقف من المدينة موقفاً من المدنيّة إذ سرعان ما يكتشف عبد الرشيد خدعة هذه المدينة خلال وجوده في فرنسا:

وعقل عبد الرشيد مقصوعة بالناس، والأبنية والحرية والحدائق والنظافة والنساء" ص 162، لكنه حين رأى مادية الغرب وخواء روحه وعدم إقباله على تمجيد الإنسان، بل تشييئه، لم يثبت على إعجابه بما يرى، فقد تأفف وتذمرّ واكتشف أنه "كان يقف أمام وجهة بللورية.. أعمته أضواؤها فلم ير إلا الجمال" ص 164.

إن هذا الموقف الحاد من المدينة قاد السارد، وأكاد أقول قاد الروائي، إلى الحديث عن أمكنة غرائبية تنتمي لبراءة الطبيعة الخرافية، وتحتشد لتقدم أجواء غير مألوفة، ففي الطريق إلى (أبو الحّو) يمشي الوتّاس ووردة "وسط غابة من أشجار الصبار

الخرافية" ص 8، وحين تقول له وصلنا يقول:

"كيف وصلنا؟ وما من بيت قريب يظهر لنا لأظنه بيته؟! وما من كوخ أو سرداب أو جسر قد يؤدي إليه" ص 13.

وإذ يطول المسير في هذا الحشد المكاني الغرائبي يقول الونّاس:

"وفجأة أحسستُ بأنني مشيت طويلاً وراء وردة دون أن أصل إلى شجرة البطم التي كانت قريبة جدّاً منّا، فأطلقتُ البصر نحو الشجرة فما رأيتها ولا رأيتُ الطيور الكثيرة جداً التي كانت تحطّ عليها أو تطير منها، بل لمْ أرَ حولي سوى أشجار الصبار المخيفة التي أحاطت في رافعة اكفّها العريضة الخُضر وكأنها تهمّ بمهاجمتي أو الإطباق عليّ".

ثمة إذاً حَدَثٌ غرائبي يرفد الطبيعة الغرائبية، ثمة دائماً طريق، وبشائر وصول، ثم ضياع، وبحث من جديد، فحين يقترب الونّاس ووردة من الوصول، وحين يكتشف أن مسيره كان في اللاطريق، يقول:

"لحظتئذ أحسستُ بخوف شديد راح ينهر في ذاتي كالمطر الغرير، فصرختُ بوردة لكي تنقذني من رؤيتي وهواجسي، لكنّ صراخي ارتدّ إليّ كالصفعات، فهنا لا أحد سواء" ص 21

وفي لحظة مشابهة، يقترب الونّاس من الحقيقة التي يبحث عنها، ولكن تلك اللحظة تتسرب من بين أصابعه كالماء:

"هنا.. هنا بالضبط دكان الرجل الذي أجلسني على كرسي القش الصغير، وسقاني القهوة الطيبة. ولكن.. أين هو الدكان؟! ومن أين نبت هذا الجدار العالي؟؟ وكيف تغطّى بهذه النباتات المزهرة؟؟ ثم أين هم الأطفال؟؟". ص94.

أبو الحَو: معركة الظلال

أبو الحو الذي يبحث عنه الونّاس، وحسن حميد، وشغف القارئ، لا صفات محددة له، "مرة يقولون إنه طويل وضخم ذو شعر أشعث، ولحية كثّة، ومرة يقولون إنه قصير، ضامر الوجه، قليل الشعر، أمرد، ومرة ثالثة يقولون إنه رجل عجوز أعمى تقوده صبية في النهار، هي صفيته وفي الليل يقوده صبيّ هو ابنه بالتبني" ص 77.

لذلك كان خيار الباحث عنه أن يتعلق بأي شيء منه، بأي ظل من ظلاله، بخصلة من شعره، لأنه لا يظهر، ولأنه يظهر دائماً، لذلك قدم لنا الروائي احتمالات عديدة لم تحسمها الرواية ذاتها، لتحافظ على سحرها ومشروعيتها الفنية، ففي بداية الرواية بينما يمشي الونّاس مع وردة، في الطريق إلى (أبو الحَو) يسترعي انتباهها "رجل قصير، رثّ الثياب، أشعث الشعر، شاحب الوجه، خرزيّ العينين، يحمل بيده مرآة صغيرة" ص 15.

وهذا الرجل بما يقوم به من أفعال خارقة يراها الونّاس عياناً مؤهلاً لكي يكون أحد ظلال (أبو الَحو)، يقول الونّاس إذ يطلب الرجل من طفل صغير أن ينظر في المرآة:

"كانت المرآة صافية لا صور فيها ولا

أشكال، كنتُ أراها بوضوح كامل، فهممتُ أن أقول للرجل: لا شيء في المرآة (...) لكن الطفل الذي اصفرّ لونه تماماً، وغامت عيناه في شرود عميق قال على نحو مفاجئ:

ـ أرى رجوة" ص 15.

ويتابع الونّاس الذي لا يرى في المرآة "رجوة ولا عجوة" الموقف الغريب الذي يقود إلى معرفة مكان الفتاة الضائعة، وموقفاً غريباً آخر يلخصه النسق السردي التالي:

"وغمغم الرجل صاحب المرآة، وراح يدوّرها، وقد وضع يده فوق رأس الطفل، ثمّ وعلى عجل وضع المرآة أمام وجه الطفل تماماً وسأله:

ـ ماذا ترى؟؟

قال الطفل بعد صمت طويل:

ـ أرى أمي.

ـ ومن معها؟

ـ خالتي.

ـ ماذا تفعلان؟

ـ تفتحان صندوق أمي" ص ص 19 ـ 20.

وفي نسق سردي آخر يسأل الونّاس رجلاً عن (أبو الحو) ويشرب عنده القهوة، فيحدثه الرجل حديثاً في غاية الغرابة، يستسلم بعده الونّاس للنوم، ثم يستيقظ في حال آخر، وبعد ذلك يرى ظلاً آخر لـ (أبو الَحو):

"فجأة أرى رجلاً قبالتي تماماً، إلى يمينه يمشي كلبان يعويان، وإلى يساره تمشي قطتان تموءان، يمشي وهو يهمهم بصوت حزين.. أهمّ أن أصرخ به، ومن وقلبي أبو الَحو! لكنني لا أجرؤ على هذا، لأنني وفي لحظة واحدة تأكدت من أنني أعرف الرجل، وقد حادثته من قبل، وسألته عن أبو الحّو، وشربتُ عنده القهوة" ص 95.

وثمة تحت المطر الغزير، رجل آخر يمارس لعبة الحضور والغياب، ويراوغ السرد بفتنة لا تقاوم، إذ يبتلّ الونّاس، ولكنه يرى ظلاً آخر.. احتمالاً آخر.. لـ (أبو الحو):

"أراه يرفع العصا إلى أعلى رأسه، ويحرّكها إلى الأمام والوراء ونحو الجانبين، فتتكشف فوقه تماماً مساحة من الضوء داخل الغيوم! مساحة لا مطر فيها ولا ضباب. وحين يقترب مني ويحاذيني.. أرى ثيابه جافة وكأن المطر لا يصيبها! لحظتئذ لمع في ذهني حدس بأن هذا الرجل هو أبو الَحو (...) كنتُ قد تخطيته بخطوة واحدة، وكان هو قد تخطاني أيضاً بخطوة واحدة، فأستدير نحوه.. فلا أراه" ص 197.

أبو الَحو: احتمال أخير

حين يلحق الونّاس بحمو ووردة ونورا إلى المسرح يقدم لنا حدثاً لم يكن متوقعاً، احتمالاً نهائياً مراوغاً لوجود أبو الحو، على خشبة المسرح نفسها:

"أرى على خشبته.. هذا الرجل العجوز، الضامر الوجه.. الذي يذرع الخشبة على عجل.. وعلى يمينه كلبان يعويان، وإلى

يساره قطتان تموءان.. وصوته يتعالى مكرراً:

ـ سيجيء المطر.. سيجيء المطر" ص 199.

واضح أن المطر رمز من رموز الخير والأمل، ولكن ماذا أراد حسن حميد أن يقول من خلال هذه النهاية؟ ترى هل نقل الحياة إلى خشبة المسرح، أم أنه نقل خشبة المسرح إلى الحياة؟ وهل أراد حقاً أن نجد أبو الحو، أم أنه ترك الباب مفتوحاً أمام الاحتمالات المختلفة؟؟

الأقطش على حدود الأسطورة:

تقدم الرواية إلى جانب شخصيتها الرئيسيتين: الوتّاس وأبو الحو مجموعة من الشخصيات، التي تدخل في نسيج الرواية ضمن تراتب محدد تفرضه حكايتها، فثمة حمو وعزو الفلسطيني، وعبد الرشيد مقصوعة، والمنصوري، وهناك وردة ونورا، وزينة الدنيا.. وثمة شخصيات طيفية كأبو شنوان وأبو سمرة ونجاة وأم عزو، وهناك أيضاً الأقطش، ذو النكهة الأسطورية، المثيرة والغامضة، يعيش على أطراف المدينة مثلما يعيش على حدود الأسطورة:

"يتناقل الناس الأحاديث عنه، وكأنه رجل أسطوري، موجود، وغير موجود، واضح وغامض في آن معاً" ص 117.

إنه متعدد الأوجه، فهو يأتي ليلاً إلى بيت عجوز تربي ثلاثة أحفاد لأحد أبنائها بعدما احترق أبوهم في الفرن! "يدقّ على الباب أو الشباك عليها ويطلب منها أذم ما وضعه أمام الباب" ص 129؛ وهو يحتجز النساء الفرنسيات في مغارة ويحكي لهن "عن البلاد والاحتلال، وقسوة العساكر وحرقهم للمحاصيل، واستباحة القرى "ص 118، وهو يواجه الانحراف الأخلاقي، مستنجداً بشيخ الجامع حيناً، وبذراعه حيناً آخر، ويستمر في المقاومة حتى يتمكن من إغلاق المحل العمومي..

الشخصيات الأنثوية:

يتحرك الوتّاس منذ البداية بين امرأتين، واحدة ضعيفة عاشقة هي نورا، وأخرى قوية، هي وردة التي يأتي وصفها ضمن السرد الحكائي: "امرأة جميلة طويلة ذات شعر أسود كثيف شرسة وحادة النبرة، واضحة مثل النهار" ص 12، والفرق بين المرأتين بعيد، إحداهما تتلبس ثوب الأم من خلال الممارسة، والأخرى دور العشيقة. وعلى الرغم من أن السرد المراوغ لا يقول ذلك فإن الوتّاس يقوله بطريقة أخرى عندما يستيقظ في أحد الصباحات، من خلال نسقين سرديين متتابعين:

*"رأيت حين استيقظتُ، دلو الحليب مغطى بقطعة قماش بيضاء سميكة. من المؤكد أن وردة جاءت به فوضعته إلى جوار الخزانة، وغطته بقطعة القماش التي لُفّت بها بعض الأرغفة من خبز أمها الصباحي" ص 49.

*"حين نهضتُ اقتربتُ من النافذة فرأيت نباتات الحبق والنعناع مروية بماء الصباح. هي ذي علامة مجيء نورا!"

ص 49. لذلك جاء صوت يهتف بالونّاس قبل أن يدخل بيته "عليك بنورا" ص 95.

وتبقى زينة الدنيا رمزاً للعشق الجارف، للبراءة المفقودة، للطفولة الضائعة التي تحاول استعادتها عبر حمو الذي "يبيع الدنيا بكلمة حلوة، يمضي خمس ست ساعات من الليل في تلبية طلبات زينة الدنيا، كلّما جاءها بطلب تعانقه، وتقبّله وتنفخ حول أذنيه، وتطلب ثانيةً، فيعود حمو أدراجه ليشتري لها ملبّياً رغباتها" ص 34.

إن الطلبات التي تطلبها زينة الدنيا من حمو طلبات لا تعدّ ولا تحصى، وهي لا تعبرّ عن استغلال بغي للحظة منح اللذة في المحل العمومي، بل تعبر عن حنين جارف للطفولة التي أسدل الزواج الستار عليها بلا رحمة:

"كانت صغيرة، زهرة تتفتح على نحو مدهش لا مثيل له. صغيرة على هجر اللعب مع الصغار في ساحة القرية، وفي الأزقة، وتحت ظلال الأشجار. تقفز وتصرخ وتغني وتوسخ ثيابها وتصنع دمى الطين والرمل معهم" ص 59.

***

وهكذا تقول الرواية ما تريد، دون أن تقول لنا ما نريد أن نسمع، تسبر أغوار النفس، وتصور الشوق للقاء الأحبة المتفوقين، والنهر الضائع، والوطن المفقود، تقدم لنا جرعة من الكلمات، والروح عطشى للوصول إلى المزيد..

وها نحن نقول مثلما قال الونّاس ذاتَ بحثٍ عن أبو الَحو:

"الروح عطشى للوصول، لكننا لا نصل" ص 12

هامش:

صدرت رواية (الوناس عطية) عام 2002 عن دار السوسن في دمشق.



الروائية ليلى الأطرش في حديث عن روايتها

لقد عشت بوجهين من وجوه الإبداع.. والآن أريد أن أكون كاتبة فقط!

أجرت الحديث: أميمة العمر

إذا كان من بين الناس من يصنع اسمه وشهرته من خلال قناة واحدة، فإن "ليلى الأطرش" صنعت اسمها وحققت شهرتها من خلال قناتين في آن معاً، وهما: قناة الإعلام المرئي يوم أطلت على جمهور واسع من خلال شاشة تلفزيون قطر، معدة ومقدمة لأكثر البرامج شهرة في ما قدمت من أعلام الفكر والأدب والفن، في حوارات لا أعمق منها ولا أكثر حدة وتشويقاً.. أما القناة الثانية التي قدمت ليلى الأطرش نفسها من خلالها فهي الكتابة، و"كتابة الرواية" بوجه خاص، لتصبح في مدة زمنية محدودة نسبياً اسماً معروفاً ومحتفى به من قبل النقاد والدارسين في عالم الرواية. وجاءت روايتها الأخيرة "مرافئ الوهم" (دار الآداب ـ بيروت: 2005) مناسبة للحديث معها في "سيرتها ـ مسيرتها" على درب الفن الذي اختارته طريقاً لنفسها..

❑ **ولكن ماذا، وكيف يكون الحال حين يحيا المرء بوجهين من وجوه الإبداع، حيث التلفزيون والعمل الذي قد يستغرق من يعمل فيه، والكتابة الروائية التي تحتاج من التأمل والصبر ما يجعل الطريق إليها ليس بالطريق السهل ـ كما هو الحال مع ليلى الأطرش؟**

❑❑ إنها، كما يبدو، قد حققت في هذا ما تدعوه "توازناً" بين الشقين من حياتها واهتماماتها.. بين التلفزيون والكتابة الروائية، إذ ترى أنه "عندما يكون للمرء وجهان، فلا بد أن يقيم التوازن بينهما لئلا يستأثر أحدهما به"، لافتة أنه ولفترة طويلة "طغى وجهي الإعلامي على المنجز الإبداعي عندي، رغم أنني اشتهرت ككاتبة قبل التلفزيون، والسبب الرئيس لهذا أنني كنت أقدم الوظيفة ومطالبها الكثيرة على الأدب".

❑ **ألم تفكري يوماً بالتفرغ للكتابة.. في أن تصبحي كاتبة فقط؟**

❑❑ إن التفرغ للكتابة الإبداعية ليس ظاهرة عربية، فرعاية المبدع هي آخر اهتمامات وزارات الثقافة العربية وحكوماتها، ولهذا أحتاج نجيب محفوظ الوظيفة التي تضمن له دخلاً ثابتاً حتى تقاعد، رغم أنه مارس كتابة السيناريو للسينما المصرية، وربما كان محظوظاً لأن عمله في وزارة الأوقاف ثم في مؤسسة السينما والكتابة في "الأهرام" أتاحت له وقتاً أكبر للكتابة الإبداعية، فبعض الوظائف تنتهي مع الساعات المقررة للعمل فيها، أما الإعداد التلفزيوني على مدار العام فكان حجر رحى درت في ساقيته وتهت كثيراً عما أحب، وهو الرواية.

❑ ولكن مشروع الكتابة لم يجر التنازل عنه؟

❑❑ لقد صار ديدني اليومي سؤال نفسي "هل هذا ما تريدين وإلى متى"؟ ولكني كنت أستسلم للنجاح ورد الفعل المباشر والتواصل مع المشاهد وسهولة إيصال الرسالة إلى المتلقي، وهي ميزات الإعلام المرئي، فتغريني بالاستمرار وتأجيل الكتابة، طبعاً إلى جانب الأمان الوظيفي والراتب المنتظم.

❑ وهل شعرت يوماً بأن هناك بعض التقصير منك تجاه مشروعك الروائي؟

❑❑ لا أريد هنا أن أتنصل من تقصيري الشخصي تجاه مشروعي الروائي، فقد كان علي أن أقيم توازناً أكبر بين الاثنين دون أن أسمح للإعلام بالغلبة. ولن أدعي أنني كنت قادرة على خطوة دونكيشوتية تجعلني "أشوت" ما حققته إعلامياً بركلة واحدة وأتفرغ للكتابة، ولكن كان يجب أن أوازن وأعدل بينهما.

❑ هل أفهم من هذا أن بعض مشروعاتك في الكتابة كانت مؤجلة؟

❑❑ نعم، هذا صحيح، وحتى عام 86 حين أقلت من التلفزيون القطري بعد أن قدمت مشهداً يمثل بيتاً آيلاً للسقوط يسكن فيه موظف حكومي مصري كان أن اتصل بي مستنجداً، فغضب مني وزير المالية آنذاك، وخيرت بين أن أعتذر عما قدمت، أو أقال من عملي، فرفضت الاعتذار لكي لا أفقد مصداقيتي، فأخرجت من العمل.

❑ وماذا فعلت بهذا الفراغ الذي وجدت نفسك فيه بعد فقدان العمل؟

ـ كانت فرصتي الأولى لأكتب روايتي المؤجلة "وتشرق غرباً" وهي الرواية التي حققت لي شهرة واسعة آنذاك، فقد تنبأت فيها بانتفاضة الحجارة الأولى للشعب الفلسطيني من خلال قصة حب بين فتاة مسيحية وشاب مسلم، وصورت التاريخ الاجتماعي

الفلسطيني كله بعد نكبة 48 وحتى السبعينات.

❑ ولكنك عدت ثانية إلى التلفزيون...

❑❑ في عام 88 طلبت للعمل في تلفزيون قطر من جديد، فعدت، ولكنني كنت في هذه المرة أكثر حرصاً على مشروعي الروائي فكتبت "امرأة للفصول الخمسة" ثم "يوم عادي وقصص أخرى"، و"ليلتان وظل امرأة" و"صهيل المسافات" ثم "مرافئ الوهم". وأكتب حالياً رواية جديدة لم استقر على عنوانها بعد.

❑ تريدين القول أن العمل في مجال الإعلام، حتى لو كان ثقافياً، يؤثر سلباً على "مشروع الكاتبة"؟

❑❑ فعلاً الكتابة المرئية تستهلك المعد، وأنا كنت في عملي في التلفزيون، معدة ومقدمة في آن، والإعداد الناجح يحتاج البحث المعمق وإعادة القراءة والإطلاع المستمر، ففي نظام الإعلام الأرضي لم يكن المعد "بروديوسر" شيئاً مألوفاً، وبما أنني دخلت الإعلام من باب الصحافة والكتابة فقد أعددت جميع البرامج التي قدمتها على مدى عشرين عاماً، السياسية والثقافية والاجتماعية وحصاد العام إلى جانب لقاء رموز الفكر العربي في مواطنهم ومواقعهم وما تطلبه هذا من سفر وإعداد يتناسب وحجم من التقيت. ومع ذلك حققت التوازن بين العطاءين.

❑ ولكن، من جانب آخر، هل أعطاك العمل التلفزيوني شيئاً على مستوى الكتابة الروائية؟

❑❑ أعطاني الكثير، فرغم أنني أتحدث عن وجهين لي، الكاتبة والإعلامية، إلا أنه لا يمكن فصل التراكم المعرفي والتماس مع الحياة والأمكنة والتجارب الإنسانية والاحتكاك والاقتراب ومحاورة رموز الوطن العربي السياسية والثقافية والفكرية التي وفرها لي العمل الإعلامي. لقد كشف في إعدادي لهذه البرامج الكثير من الزوايا الخاصة في حياة من حاورتهم، فإذا ما أخبرتك أنني قابلت ما يزيد عن 70 شخصية عربية ستجدين في هذا كنزاً من المعرفة كبيراً، فضلاً عن أنني ناقشت في 30 حلقة لمحطة "العالمية" "إي أر تي" أمهات الكتب التي تمثل رؤية سياسية واجتماعية ودينية واقتصادية وفكرية عربية وأجنبية أثرت الفكر الإنساني، وهو ما تطلب مني قراءة ما وراء السطور بعمق ثم مناقشة مفكرين وإعلاميين وأساتذة جامعات فيها.

❑ هنا أصبح العمل مصدر إغناء ثقافي؟

❑❑ تصوري، كيف يمكن لي محاورة

شخصيات بحجم نجيب محفوظ أو نزار قباني أو أنيس منصور أو منصور الرحباني أو بليغ حمدي أو عبد الله البردوني أو عبد العزيز المقالح مثلاً دون إعادة قراءة ما كنت قرأته لهم، والبحث عن تأثير بيئاتهم الخاصة والعامة في نتاجاتهم، وقراءة ما كتب عنهم وما لم أقرأه من إنتاجهم، هذا البحث المضني لست ملزمة به ككاتبة، وقد لا يمنحوني الوقت والصبر الذي يتحلون به حين أقابلهم تلفزيونياً أو أحاول إحراجهم بما أعرف عنهم مما قد لا يريدون البوح به أصلاً. كذلك أتاح لي العمل الإعلامي زيارة بلدان عديدة لتصوير أفلام وثائقية عن رموزنا الفكرية والأدبية، مثل: طه حسين والعقاد ومحمد عبد الوهاب وسيد درويش والأخطل الصغير، لقد زرت جميع الدول العربية للتصوير فيها بما في ذلك موريتانيا واليمن، وقد وظفت اليمن في وراية "صهيل المسافات" حين استعرت أجواءها.

❑ **وقد يكون في هذا امتيازاً للكاتب وإثراء لتجربة الكتابة لديه..**

❑❑ لقد كنت محظوظة بانكشافي على العالم حتى في حياتي الخاصة، فقد سافرت إلى معظم دول أوروبا وأمريكا وكندا ودول الشرق الأقصى وشمال إفريقيا كلها، وللأمكنة سطوة عجيبة على ذاكرتي، لهذا أحس أنني تجاوزت الزمكانية الفلسطينية حين كتبت الرواية، وهو ما يفسر أن أحداث "امرأة للفصول الخمسة" تدور في الخليج واليونان وباريس ولندن ودمشق"، و"صهيل المسافات" "في أوروبا واليمن والخليج، و"مرافئ الوهم" في الإمارات وفلسطين والعراق ولندن. لقد كنت محظوظة بانكشافي على العالم وتفاصيله، وهي معرفة أوظفها بالتأكيد في كتاباتي.

❑ **وأنت تودعين الحياة التلفزيونية، هل تشعرين بحنين من نوع ما إليها؟**

❑❑ لقد دخلت التلفزيون من باب الأدب والصحافة المكتوبة وليس العكس. لهذا فأنا أعود إلى موقعي الطبيعي الذي تخليت عنه سنوات قليلة فقط، وكان الحنين والتملك والسطوة عندي هو للإبداع، والرواية تحديداً. لا متعة عندي تعادل لحظة اكتمال رواية! لا شيء على الإطلاق.

ثم أنا بدأت حياتي كاتبة ثم ضللت طريقي إلى الإعلام والمسموع كوظيفة ولتأمين لقمة عيش، بالإضافة إلى عدم انقطاعي عن الصحافة المكتوبة.

❑ **يبدو لي من كلامك أنك بدأت الكتابة في عمر مبكر..**

❑❑ لقد كتبت روايتي الأولى وأنا ما

أزال طالبة في الثاني الثانوي ، ونشرت لي مجموعة من القصص القصيرة في الصحف وقدمت بعضها في الإذاعة يوم كنت طالبة في الإعدادية، الكتابة هي حياتي، وإن كنت استبدلتها بالكتابة المرئية فترة طويلة. ذلك أن الأدب . وللأسف . لا يضمن حياة كريمة كما الإعلام، لهذا مارس كل الكتاب العرب . وما يزالون . وظائف ولم يتفرغ منهم للكتابة إلا ندرة شذت عن وضع المجموع.

❑ **ولكنك من خلال العمل التلفزيوني كسبت جمهوراً واسعاً، وأصبحت اسماً معروفاً..**

❑❑ كيف يمكن المقارنة بين كاتب ومذيع؟ الكتابة هي الأبقى وهي ما أعتز به رغم أنني لم أقدم برنامجاً أعده غيري أبداً. والكتابة وهي الفكر، بينما التلفزيون سلعة استهلاكية يخبو ألقها بمجرد غياب صاحبها، مع تعدد الفضائيات لم يعد العصر عصر النجم التلفزيوني، بل عصر برامج محددة. ولهذا لم يعد لأحد النجوم الاستئثار والسطوة والتأثير كما كان عند دخول العرب عصر الفضائيات في التسعينات، وأهم أسباب بقاء قلة من النجوم هو في قيمة وقدرة المحطات التي يعملون فيها.

❑ **لكن عملك هذا موضع تقييم من المشاهدين ـ المثقفين على نحو خاص**

❑❑ أذكر أن ناقداً كبيراً وأستاذاً جامعياً مغربياً هو (أنور مرتجي) قال لي بعد أن شاهد حلقة وثائقية من برنامجي "فكر وفن" عن اليهود في المغرب: هذا البرنامج أكبر من المحطة التي عرض فيها. المحطة الآن تصنع النجوم وليس العكس.

❑ **إذاً، هناك فارق، وتفاوت في طبيعة كل من العملين؟ هل هذا ا تشعرين به؟**

❑❑ يمكنك صنع مذيعة بعوامل الإعلام المساعدة، فالبرنامج عمل جماعي رغم تجيير النجاح للمذيع، المعد والمصور وفني الإضاءة والصوت، بينما الرواية هي عملية خلق أحادية. لي وحدي.

❑ **وكيف تجدين نفسك اليوم؟**

❑❑ لقد أتاحت لي العودة للكتابة الاقتراب من الشباب وتعريفهم من خلال تدريس رواياتي في بعض الجامعات من العرب والأجانب، وتعددت الدراسات الجامعية حولها، ودعيت إلى تونس والمغرب وجامعة ليون، بجانب الأردن، لمناقشتها، وهذا العام تكرمني مدينتي بيت لحم، وهو التكريم الأعز على نفسي، رغم أنني كرمت في المغرب وتونس وحصلت على عدة جوائز، فهذا التكريم هو لمنجزي الكتابي. لقد كنت دائمة

الحنين للكتابة وأنا في أحضان التلفزيون، ولهذا حين عرض علي التلفزيون الأردني قبل عام إعداد برنامج ثقافي رفضت العرض لاختلاف الرؤية حول أبعاد البرنامج أولاً، ولأنني أردت التفرغ لكتابة "مرافئ الوهم"، ومن الآن سأكون انتقائية جداً في العودة للكتابة التلفزيونية إذا ما عرض علي الإعداد الذي أحب. صحيح أن العمل التلفزيوني يفتح قنوات الاتصال المباشر مع المشاهد وتلقي النجاح أو الفشل مباشرة، ولكنني استعضت عن البرامج التلفزيونية بقنوات أخرى للتعبير والتواصل المباشر مع المتلقي ونشر ردود فعلي الخاصة وأفكاري تجاه المسائل العامة، السياسية والاجتماعية والثقافية، فأنا أكتب مقالاً سياسياً أسبوعياً "كل اثنين" في جريدة "الدستور" الأردنية منذ ما يزيد على خمس سنوات، ومقالاً ثقافياً شهرياً في مجلة عمان، وما زال عندي الكثير لقوله روائياً.

والأهم أنني لا أطوي صفحة في حياتي ـ عملية أو خاصة ـ وأعود للحنين إليها، إنما أغلقها فتنتهي وكأنها لم تكن.

❑ ما الذي تريدين قوله، أو تأكيده، من خلال الرواية التي تكتبين؟

❑❑ ليست الرواية منشوراً سياسياً أو اجتماعياً أكتبها بشروط ومواصفات مسبقة، بل هي التحام بين الأسئلة المقلقة والملحة التي تتملكني إلى أن تتجسد شخوصاً تتحرك في عالم مواز لما عرفت وخبرت.

لم اكتب رواية واحدة رسمت مسبقاً بدايات ونهايات شخوصها المحورية أو حتى المساندة، بل كثيراً ما تتمرد وتتقاطع مسارات وأنساق ما أريد مع منطق الشخصية وتنامي دورها.

❑ أود أن اسأل هنا عن الكيفية التي تنظرين/ تتعاملين فيها مع الرواية؟

❑❑ الرواية خيال وواقع، في "امرأة للفصول الخمسة" أردت لنادية الفقيه أن تطرد زوجها إحسان الناطور من حياتها وتطالب بالطلاق، ولكن منطق امتلاكها لذاتها اقتصادياً أو طبيعة تكوينها لم يكن يسمح بثورة كهذه، فقد بنت ذاتها في ظله وإن تعودت إنسانيتها التمرد على معاملتها ورؤيتها كأنثى فقط، ولهذا حين واجهته قالت له إن قرارها بيدها ـ ولم أبين ما فعلت بل تركت النهاية لرؤية وتقدير القارئ، قد تكون طلقته ومضت أو بقيت مع الأولاد، لقد وقفت حائرة بين ذاتها وأولادها رغم اكتشاف انتهازية الزوج وخداعه لها ولولي نعمته طويل العمر وشراكته في تجارة السلاح مع شقيقه رجل الثورة الفاسد، هذه مشكلة لكثير من النساء

العربيات، الخوف من الطلاق كفشل ذاتي، والنظرة الاجتماعية للمطلقة ومستقبل الأولاد.

❑ لكنك تابعتِ التغير في وضع المرأة اجتماعياً..

❑❑ الآن تغير وضع النساء وارتفعت نسب الطلاق في معظم البلدان العربية فتراوح ما بين 37% ـ 40% خاصة في السنة الأولى للزواج، وهو مؤشر على تحول اجتماعي وفكري واقتصادي أفرزه تعليم النساء وخروجهن للعمل والنظرة الاجتماعية المختلفة للمطلقة، لهذا نجد أن "سلاف" الإعلامية العراقية في رواية "مرافئ الوهم" تناقش بوعي في حقها بالطلاق والعمل، وتحتج على التفسير والتأويل لنص المحلل، وتواجه طليقها جواد بالحجة والدراية بالنص وبحقها كلما حاول الالتفاف على النص الديني لصالحه بعد أن تعسف في حقه بالطلاق البائن. وسلاف شخصية عربية جديدة ومختلفة تماماً عن شادن الإعلامية الفلسطينية التي اكتفت بنجاحها المهني في خيباتها العاطفية رغم عملهما معاً في الإعلام المرئي في الإمارات العربية. هو واقع المرأة العربية حالمة سلبية أو متمردة رافضة لقوانين الرجل وتفسير لحقوقها ودورها.

❑ إنك من خلال هذا تبدين على صلة وتفاعل مع متغيرات مجتمعنا

❑❑ لا يمكن فصلي كروائية عن تفاعلي الدائم بالمتغير الاجتماعي والسياسي والفكري في عالمنا العربي، وهو ما رصدته في أعمالي كلها، ولعل "مرافئ الوهم" التي اتخذت شكل برنامج تلفزيوني قد طرحت قضية الإعلام وتضليله وعدم مصداقيته حين تركت شادن لكفاح أن يروي التاريخ شفوياً ولمصلحته، ثم سيف العدناني المخرج الخليجي المهووس بالنساء والذي ذهب إلى أفغانستان لتصوير " المجاهدين" فاقترب من تفكيرهم ومتاجرتهم بالحشيش وقمعهم للنساء، وأدمن الحشيش والنساء رغم قدرته المهنية العالية، وتثقيفه لنفسه، وهي صورة جديدة لجيل إعلامي خليجي، مروراً بوضع العراق وفلسطين، ويمكنني القول إنها رواية تجاوزت كل التابوهات الدينية والجنسية والسياسية.

❑ هل تجدين تميزك ـ كاتبة روائية ـ في هذا فقط؟

❑❑ لا يمكنني تقويم تجربتي بنفسي، أترك ذلك للنقاد والباحثين، لا أكتب وفي ذهني ما سيقوله استنباط النص والنقد، تنتهي مهمتي بالجديد والجريء على مستوى الشكل والمضمون، وأعتقد أن استقبال النقاد لما

أكتب يؤشر على تميز ما فيه، ولكن هذا السؤال يجب أن يوجه لناقد أو باحث.

❑إذا كان هذا كله حديثاً في الماضي، وعنه، فماذا تخبريننا عن المستقبل؟ كيف تفكرين فيه؟ وبماذا تحلمين بتتويجه؟

❑❑ أحس بالتقصير تجاه مشروعي الروائي، فما زال عندي الكثير مما أريد قوله روائياً، ولهذا سيكون اهتمامي منصباً في هذا الاتجاه مع الاستمرار في كتابة المقال، أحلم أن أكتب الجزء الثاني من روايتي الأولى "وتشرق غرباً" فقد وقفت بالأحداث الفلسطينية عند مرحلة السبعينات، لقد حدثت تطورات كبير في قدر هذا الشعب ومصيره وتحولات فكرية واجتماعية ودينية لابد ان أرصد تداعياتها، ولكن هذا يتطلب مني العودة إلى فلسطين، ولو فترة،وهذا ما أريد عمله وأفكر فيه جدياً.

كما بدأت رواية جديدة أبطالها كلهم من الشباب وتدور أحداثها في مدينة عمان، وهو يتطلب اقتراباً من الشباب ومعايشة مشاكلهم وتطلعاتهم وأماكنهم المفضلة ولقاءهم، كما أعد لسيرة ذاتية، بل بدأت فعلاً بتدوين بعضها، وقد أعود مستقبلاً للإعداد التلفزيوني تحديداً، وربما كتابة دراما بعد أن حولت روايتي "صهيل المسافات" و"ليلتان وظل امرأة" لدراما إذاعية.

❑ يبدو أن هناك الكثير مما تفكرين بكتابته..

❑❑ ما زال عندي الكثير مما أريد قوله كتابة مهما كان نوعها، مطبوعة أو مسموعة أو مرئية، وعندي الوقت أيضاً لتلبية الدعوات إلى المؤتمرات والندوات التي كانت الوظيفة تحول دون كثير منها.

أنا الآن امتلك وقتي ومشروعي.. هكذا أرى المستقبل.

❑❑

الكاتب الكبير وليد إخلاصي

لو عدت إلى الدراسة لما درست في كلية بعيدة عن الكيمياء والميكروسكوب
أنا أكثر محترفي الكتابة هواية... وأكثر الهواة احترافاً
استقبل الثقافات ليس بحيادية، إنما بانسجام كامل وفق نزعتي التجريبية
جوهر التقدم العلمي في أوروبا يعود إلى أنموذجين: اكتشاف الصفر.. والمغامرات الجغرافية
لعلماء العرب

عبد الناصر حسو

يعد الكاتب وليد إخلاصي، أحد أبرز الأسماء اللامعة في سماء الثقافة العربية، فقد تجاوز حدود المحلية والعربية، ورغم ذلك، فهو متواضع في تعامله مع الآخر ومتحدث من الطراز الجميل، ويجد المرء متعة تشوبها نكهة كوميدية في أحاديثه، فيترك أثراً في الذاكرة. يكتب الرواية والمسرحية والدراسات النقدية منذ أكثر من أربعين عاماً، ويهتم كثيراً بالإبداع السامي والراقي، دون الاهتمام بالربح والخسارة.

كتب العديد من الروايات والنصوص المسرحية، ومؤخراً ضمت أعماله المسرحية في مجلدات كبيرة، ويعد هذا بحد ذاته تكريماً له ولأعماله، فضلاً عن تكريمه في العديد من المهرجانات والأنشطة الثقافية، ومن أعماله المسرحية: الصراط، صرعة العندليب، التبادل، طفولة جثة، الليلة العلمية، سهرة ديمقراطية، إطلاق النار من الخلف، هذا النهر المجنون، فرح شرقي، مقام إبراهيم وصفية، وأديب ومأساة العصر، حدث في يوم المسرح، من يقتل الأرملة، أنشودة الحديقة، كيف تصعد دون أن تقع، رسالة التحقيق والتحقق، العشاء الأخير، كتب أكثر من أربعين مسرحية.

في هذا الحوار يلقي الكاتب إضاءة على جانب من آرائه في الثقافة والفن والحياة،

وبنفس الوقت يكشف جانباً من حياته الشخصية والعلمية، إذ يعتبر أن دراسته العلمية (الهندسة الزراعية)، فتحت له آفاقاً واسعة في الكتابة الإبداعية. وفي ما يلي نص الحوار:

□ أنت مهندس زراعي قبل أن تكون أديباً، هذا يعني أن فعل الكتابة الإبداعية لديك هو فعل واعي، لماذا اخترت الأدب بديلاً عن الزراعة؟

□□ في البداية، درست في الجامعة، نتيجة مصادفة عبثية لها علاقة بالنباتات، دون الاهتمام بقسم الحيوان.. كان مخططاً لي أن أكون طبيباً، ودرجاتي في الشهادة الثانوية تسمح لي بذلك، لكن حادثة وقعت أمامي، فعرضت عن دراسة الطب، كان أول نافذة على الطب له علاقة بالموت، قررت بعدها دراسة الزراعة في مصر لأسباب ترتبط بأخي الكبير الذي كان في مصر، كان من المفترض أن أدرس في كلية لها علاقة بالآداب أو علم الاجتماع أو علم النفس... هذا النوع من الدراسة كان مرفوضاً من قبل والدي الذي كان يراهن على مستقبلي العلمي، أي دراسة أخرى يعتبرها ذو مسيرة الحياة المعاصرة.

قررت أن أسجل في كلية الزراعة، وكنت مقتنعاً أنني سأرسب فيها، وهذا ما يبرر لي السماح بالانتقال إلى كلية الآداب وأختار عندها ما أشاء. لكن حدث عكس ما توقعت، فنجحت، ولم يعد لدي الحجة في أن أغير الفرع أو أن لا أتابع دراستي في الزراعة، لذلك تابعت طريقي، إلا أنه بعد مرور سنة دراسية، تبين لي أن هذا النوع من الدراسة هو الذي أريد، وذلك لسببين:

1ً- المناخ العلمي الذي وجدت فيه نفسي فجأة بخاصة التعامل مع الميكروسكوب والتجارب الكيميائية، فتحولت حياتي ومجريات تفكيري عبر هذين النوعين، ومنذ ذلك الحين أصبح لدي اعتقاد أن الكاتب الحقيقي، إذا لم يطل على المجتمع والعالم عبر الميكروسكوب والكيمياء، فهو كاتب غير حقيقي. لأن نافذة الميكروسكوب تدخل المرء إلى عالم الصغائر في الكون، أو إلى عالم اللامرئيات التي تشابه الظواهر الكبرى، فيعمق فيه حادثة الميكروسكوب شعور التقصي عن الحقائق بدقة تفوق الأشعار والكتب الأدبية.

2ً- من جهة أخرى، فتحت المعادلات الكيميائية، المجال أمام ناظري لأفهم معنى التفاعل في الحياة، لذلك بعد أكثر من خمسين سنة في هذه الحالة العبثية التي قضيتها في الزراعة، أعترف أنني لو عدت ثانية إلى الدراسة، لما درست في كلية بعيدة عن الميكروسكوب والمعادلات الكيميائية..

بداياتي الأولى في الكتابة كانت في السن الثانية عشر، كنت آنذاك، أحلم أن يكون لي مكان بين رفاقي، لأنني كنت أشكو من ضآلة جسدي، وأريد أن أعوض ذلك بشيء، فانتابتني حمى القراءة، في محاولة لاكتساب ميزة بين رفاقي، وكان تقليد ما، أن أقرأ، وهي محاولة إضافية لتعزيز هذه المكانة.

معظم النصوص التي كتبتها في البداية، أتت منسجمة مع رغبة النقد من كل شيء من حولي، كان ذلك رغبة في التقرب من فتاة أعجب بها، لذا فأهداف الكتابة كانت لدي انتهازية، وليست لأغراض الخدمة أو الكشف عن الأشياء، أي ليست بالنوايا الطيبة، عندما أكرهت إلى دراسة الزراعة، بدأ الوعي العلمي يكشف واقع الكتابة التي أمارسها، وساهم في تحويلها إلى الوظيفة الأساسية لها، والتي بدأت معي إلى أمرين:

أولاً: الكشف عن موقع الإنسان في الحياة.

ثانياً: مساعدتي في قبول الحياة كعزاء يقدم لنفسي بأمل أن يقدم للناس أيضاً هذه العلاقة بين هوايتي التي هي الأدب، وبين إنتاج النص الذي لا يشبه نصوصاً أخرى، كما كنت أفعل في أيام اليفاعة، وما بين الدراسة التي تحولت إلى هواية أيضاً، فساندت الوحدة الأخرى. كنت أنظر إلى الميكروسكوب، أو التجربة الكيميائية، وبالطريقة نفسها أعمل في بناء قصة أو مسرحية، منذ ذلك الحين، وحتى الآن، لا أعرف إن كنت نتاج دراسة علمية أو نتاج بناء ثقافي منفتح على العالم، فهل أنا محترف أم هاوٍ؟ بكل صدق، لا أستطيع أن أقرر، أنا أكثر محترفي الكتابة هواية، وأكثر الهواة احترافاً.

❑ **ألم تؤرقك هذه الثنائية، العلم/ الأدب، أو تضعك بين حدود الواقع والخيال؟**

❑❑ هذه النقطة مازالت مستحدثة في الدراسات والأبحاث، الفكر التجريبي تمتد أصوله إلى أبوة العالم، وأمومة الإبداع الثقافي، لا تستطيع أن تعزل عالم الفلك الذي يكشف أسرار الكون عن الروائي الذي يريد أيضاً أن يكتشف أسرار الكون الصغير، لذا فالكاتب لا يختلف عن العالم، لأنهما يشتركان في اكتشاف عالم ما بمنطق التجريب الذي يمكن تلخيصه بشيء بسيط هو عدم التسليم بما هو جاهز في كل المستويات من علم وثقافة..

يجب أن نمتحن الأمور السابقة قبل أن ننتسب إليها، أو نطورها، والذي نفتقد إليها في معظم الحياة العربية من سياسيين، ومثقفين وأدباء إلى موسيقيين، لذا نستطيع أن نأخذ الجانب الروحي، ونقول إن نزعة المغامرة في الإنسان وما حدث في تاريخ

الحضارة الإنسانية هو في الحقيقة، نتائج لمجموعة المغامرات البشرية عبر التاريخ.

التجريب هو تقشير برتقالة الحقيقة للوصل إلى العمق، وهناك حمض الزمن بتفاعله مع كل ظواهر الحياة، يخلف أملاحاً تشبه الحراشف التي تغطي حقيقة الأمر، والفكر المجرب في مسيرة التجريب هو نزع تلك الحراشف.

□ ما هو الدافع إلى الكتابة للمسرح في الستينات عند معظم أبناء جيلك، هل كانت الساحة الثقافية بحاجة إلى من يكتب للمسرح أم أن الكتابة للمسرح كانت مركز استقطاب الفنون البصرية والقولية؟

□□ لا أعرف الدافع لدى ذلك الجيل، لكن سأتحدث عن تجربتي، ويمكن أن تكون المصادفة لعبت دوراً في ذلك.

في شبابي الأول، كنت أحلم أن أكون ممثلاً، ومثلت في المدرسة عدة أدوار في مسرحيات خاصة، اكتشفت حينذاك أنني غير قادر للتأثير على الآخرين بقدر ما للنصوص تأثير علي، فالنصوص التي كتبتها كانت هي المؤثرة، وتبين لي أن منجزي اللغوي أهم من منجزي البيولوجي، وتبين لي كذلك أن إنطاق الآخرين بالأفكار عن طريق اللغة لها تأثير كبير على الناس ـ كما يفعل إمام المسجد ـ أفضل بكثير من ممثلي المونودراما، معنى ذلك أن التعبير البشري بالصوت أكثر تأثيراً من التعبير بالكلام المكتوب، قد يكون هذا الموضوع هو أحد أسباب انجرافي للمسرح مع عدم نكران الدور العظيم الذي لعبته الترجمات المسرحية إلى العربية من الأدب اليوناني، وأدب شكسبير وراسين وموليير وتشيخوف وبريخت وغيرهم..

هذه النصوص هي التي أتيحت لنا للقراءة في شبابنا، فكنا نقرؤها، وكان لها مفعول أقوى من المعاهد المسرحية، لأنها كشفت عن شيء غير متوفر في الثقافة العربية، عندما يكون الشعر في الكتاب لا يرقى إلى مستوى المسرح المكتوب، يبدو أن الإنسان يميل إلى الحوار مع الآخر الذي يتمثل في المسرح، وكأنما هناك نزوع ديمقراطي عفوي.

□ كانت الأحكام النقدية للظواهر المسرحية منذ قرن، أسهل مما هي عليه الآن، فتداخلت العلوم مع الفنون، وأنتج صورة مشوشة، لا تسمح لشخص مثلي أن يلقي أحكاماً، نحن مقبلون على أشد التعقيدات، والآن من الصعوبة بمكان أن نقارن بين كاتبين أو نصين، ورغم التوجهات نحو التجمع بين عناصر المجتمع الواحد، فقد زادت نسبة تكاثر الجزر المنعزلة، وهذه من عجائب الحياة المعاصرة، فازدادت نسبة التباعد، وسيطرت حالة انسحاب المرء إلى الداخل. ـ المتابع

لكتاباتك، يلاحظ أنك ما زلت على حدود الثنائيات المتضادة، بين الشرق/ الغرب، التأثير الديني والعلماني، الماركسي والوجودي، السلطوي والديمقراطي، أي أنك نسيج هذه المؤثرات، ما السر في ذلك؟

□□ ميزة الموسيقى الغربية، هي أنها تعددية الأصوات من ناحية التمازج والتناقض، لذلك فالموسيقى الغربية، احتلت مساحة كبيرة في العالم رغم أهمية الموسيقى الشرقية التي لم تلق قبولاً لها من قبل الآخر، السبب هو ضعف هذه التعددية داخل الموسيقى الشرقية، أو افتقادها لها، وهذا الأمر ينسحب على الحياة السياسية والإبداعية والثقافية والفكرية، عندما انظر إلى نفسي، أجد أن أحد مميزاتي الشخصية هو ليس في تعدديتي، وإن تزايدت نسبة التعددية مع الزمن في كتاباتي، لذلك أعترف، وأقول إنني قريب من أبي حيان التوحيدي، والجاحظ، ومن الفارابي وابن سينا، لكن هذه النظرية لم تمنع أن أكون أكثر قوة مع سوفوكليس وشكسبير وروسو.. أشعر أن داخلي أصبح ساحة لتلاقي كل الأطراف، وتساويهم عندي، كما يحدث لشخصية إسلامية عظيمة، تعادل الأهمية عند بوذا وكونفوشيوس ولاتشي.. هذا التناقض المتوافق رغم قدوم كل واحد من عالم مختلف، استقبله ليس بحيادية، إنما بانسجام كامل وفق نزعتي التجريبية.

□ قلت ذات مرة، لم أجرؤ يوماً على الانتساب إلى تنظيم سياسي، كنت أخاف السيطرة الفكرية على عقلي من خلال التعاليم الحزبية، لم أستطع أن أشارك جماعياً في أي صراع، لكن جوهر المسرحية هو الصراع بين الأفراد والجماعات، كيف ترى ذلك؟

□□ المشكلة أن البلد غير مسموح فيه للصراع الفردي، يجب أن تكون ضمن المجموعة حتى تسمع شكواك. لدي اعتقاد أن النص مؤهل أن يعبر عن أفكار الآخرين، ويصبح جميعاً دون استثناء الانضواء تحت لواء أفكار الآخرين الذي غلبت عليهم الشعبوية، التجمعات يقودها الصوت العالي والقوي، والأدب كحالة مضادة يصارع بصوت هادئ، هذا هو الفرق بين الفوضى والحضارة.

□ تطرح مجموعة أفكار تتراوح بين شتى التيارات والمذاهب الفكرية، كيف تبني نصاً مسرحياً بحيث لا ينتمي إلى هذه التيارات والمذاهب الفكرية؟

□□ لننطلق من فكرة طبيعية، وهي الغشاء السيموزي الذي يفصل بين وعائين، وعاء ملوحة التركيز فيه عالية، وآخر من الماء الصافي، فالذي يحصل أن الغشاء السيموزي يسمح بتسرب محتويات الوعائين، لينتهي الأمر أخيراً إلى التعادل بتركيز الأملاح في كلا الوعائين.

هذا هو حال الثقافة أيضاً، الكاتب كائن موجود على طرف الغشاء السيموزي في حياته، وفي الطرف الآخر هو مجموعة ما حدث وما سيحدث، ويتم التبادل بصورة مستمرة بين منهجه ولغته، وبين الثقافة الأخرى والإبداع الآخر.

نجد أن كاتباً ما في مرحلة ما، يصبح على صلة بالكتاب والمناهج الأخرى، هذه العملية نسميها المثاقفة، رغم العزلة الاجتماعية، هناك اختلاط ثقافي غير إرادي، وتكره عليه، فتجد نفسك ابن سوفوكليس، وجورج شحادة، وبيكت، وبرنارد شو.. إذا كررت النسخة فأنت لا تملك الموهبة، وإذا سمحت للمؤثرات أن تتفاعل لإنتاج شيء جديد، فأنت على طريق الإبداع.

□ **في كل عمل من أعمالك يلاحظ المرء دلالة من دلالات التجريب، ماذا يعني التجريب بالنسبة لك؟ وكيف يتم الوصول إلى الشكل المسرحي الملائم؟**

□□ أولاً هناك سوء، استخدام في المصطلح ليس في التجريب فقط، بل في كل المصطلحات السائدة في الوطن العربي، حتى أن هناك خطأً في مصطلح الإلحاد والإيمان، التجريب ليس مصطلحاً تضع هدفاً لتصل إليه، إنه شيء في كروزومات الإنسان، تتحكم فيه، فهو موجود كمفهوم منذ مغامرة العقل الأول، عندما كتب ابن طفيل كتابه "حي بن يقظان" دون أن يعرف مصطلح التجريب، كتب عن شخصية فطرية، الولد الذي ربته الغزالة، ثم ماتت الغزالة، وبدأ الولد يجرب أدواته العقلية في اكتشاف سر الموت (أكسير)، وأدى به إلى اكتشاف الوجود ومعنى الوجود والخالق.. إن أسلوبه في التفكير اهتدى إلى وجود الله.

المؤسف أن المغالين أحرقوا كل كتب ابن طفيل، لمحوا في كتابه أن الوصول إلى الحقيقة ليست بحاجة إلى وسيط، وهذا هو المنطق الطبيعي.

هذه الحالة، كانت في ثقافتنا، وقد تعززت أسس التجريب في القرون الأخيرة بدخول وسائط عملية، عندما زرع القس مندل البازلاء، وأجرى التجارب عليها، ووضع أسس علم الوراثة، كان في صلب التكوين الإنساني، ولا يمكن للعقل إلا أن يكون مجرباً..

أبرز الديانات في التاريخ، هي ديانة عبادة الموتى، وهذا سببه محاولة اكتشاف كيفية الحياة، وما بعدها. الوسائل فلسفية، والميل الإنساني وهو وراء كشف الحقيقة.

حضرت مهرجانات تجريبية، ضحكت من نفسي، أي تجريب هذا!، التجريب ليس مصطلحاً، والغريزة حالة متدنية، وغرائز العقل تتويج للعقل.

□ **تجولت في اتجاهات فكرية عديدة،**

وجربت أشكالاً عديدة ومواضيع شتى، إلا أنك تكتب مسرحياتك على النموذج الأرسطوطاليسي، هل يعني هذا افتقار الثقافة العربية إلى هذا النوع أم أن هناك أهداف أخرى.. رغم وجود مسرح آخر يختلف عن الأوروبي، مسرح الشرق الأقصى والأدنى..؟

❑❑ يعود سبب تقدم العالم إلى أنموذجين اثنين، الأنموذج الأول: اكتشاف الصفر في الرياضيات، والثاني: المغامرات الجغرافية لعلماء العرب.

هذه كانت جوهر التقدم العلمي في أوروبا، عندما تأسست المدرسة "الرشدية" (نسبة إلى ابن رشد) في الكنائس والجامعات الأوروبية، لم يهتم أحد بأن هؤلاء جواسيس أم لا. نحن نمر الآن في عصر الأخذ أكثر من العطاء، ولما كان المسرح، ولما لم يكن المسرح في مشروع الثقافة مع العالم، بات من المؤكد أن نبحث عن طرق للتعلم منهم، لكن الخطأ الأساسي ليس في أخذنا من المسرح اليوناني، كان من الضروري أن نتعلم من مسرح الشرق الأقصى الذي أغفل من ثقافتنا بسبب المركزية الأوروبية، يجب أن لا يلقى اللوم علينا، بل إذ رفضنا التعلم نكون مسؤولين عن تقصيرنا. مثلاً هل سيوصف الرجل الذي أخذ علوم الكومبيوتر، أنه سلخ عن ثقافته، إذا حدث هذا، فالويل لنا.

❑ **يعيب عليك بعض نقاد المسرح، غياب الأسلوب المميز في كافة أعمالك، ماذا تقول؟**

❑❑ من خلال متابعتي للنصوص المسرحية العربية، كان من الصعب تسمية أسلوب مميز إلا لقلة من الكتاب، قد أكون من غالبية هؤلاء الكتاب، وقد أكون من أقليتهم، إلا أن الناقد قد يمتلك أدوات الحكم على نص أكثر مما يملك صاحب النص نفسه.

❑ **اختفى الأدب المسرحي من مشهدنا الثقافي والمسرحي تدريجياً في الآونة الأخيرة، وبات المخرج يعد النص الذي سيعرضه على الخشبة، معتمداً على الارتجال أحياناً، وأخرى يتكئ على نص كتبه هو بنفسه للعرض، وأحياناً أخرى يتكئ على نص مسرحي باسم الإعداد في أحسن الأحوال، حتى أن الفائز بجائز نوبل لهذا العام هارولد بنتر، قال إنه يكفي ما كتبه من نصوص مسرحية، لأن هناك الكثير منها، بنفس الوقت لا نجد كاتباً مسرحياً بين الجيل الشاب يحاول أن يكتب للمسرح، رغم وجود معاهد مسرحية، هل يعني أن الأدب المسرحي انتهى، أم أن المسرح أصبح حالة فنية نخبوية دون الاهتمام بالجوانب الفكرية والاجتماعية، كيف ترى ذلك؟**

❑❑ رغم تصديقي لما قلته، لكنني لا

أعمل به، لأنه عندما تهاجمني فكرة مسرحية، وتشغل كياني، أفتح لها أبواب الورق، لقناعتي التامة بأنها قد لا تلقى فرصة في الظهور على الخشبة، كما يحدث للإنسان عندما يصاب بالحمى، من جهة أخرى، أعتقد أن العمل الدرامي، إن كان مسرحياً أو تلفزيونياً أو سينمائياً، سيبقى بقيمته، مهما كانت العوائق، لأن الفعل الدرامي ليس حاجة، إنما هو تعبير تلقائي عن توق الكاتب لكي يساهم في عملية الحوار الاجتماعي.

❑ للعنوان إشكاليات أساسية في العمل الأدبي والمسرحي، قد يختلف من الرواية إلى المسرحية، كيف تختار عناوين أعمالك، ومتى تختار، وما هي علاقة العنوان بالمتن؟

❑❑ بشكل عام، العنوان أعلى درجات التركيز اللغوي للمضمون، يأتي العنوان عادة، نتيجة تشبع الكاتب بالفكرة الأساسية، فينبثق عنه لا إرادياً كلمات ما يوهم بأنه عنوان العمل الأدبي أو المسرحي، قد ينجح الكاتب في ذلك، وقد يفشل، لكن بالنسبة لي، وجدت نفسي في عناوين أعمالي الأدبية والمسرحية، قد وفقت على الأقل من وجهة نظري الشخصية.

النص هو السائل، والعنوان بذرات الأملاح التي تعبر عن درجة تركيز الفكرة في هذا السائل، مثلاً سأعطي أمثلة على عناوين بعض أعمالي "أنشودة الحياة" أجد أن الأنشودة هو ما ينشده الإنسان من آمال وطموحات، والحديقة هي المعادل الموضوعي للجنة في المفهوم الديني، ولا تصيب الأنشودة دائماً هدفها، لكنها تبقى دائماً حلماً يريد أن يحقق ذاته، هذا هو موضوع المسرحية. في مسرحية "الليلة نلعب" هي محاولة تصوير صراع الإنسان عبر التاريخ مع قوى الطبيعة،وقوى المجتمع، وقوى السماء، وقد وجدت نفسي في خلاصة العمل بعد كتابتي أن تصوير هذه الصراعات أشبه برغبتي في أن أعبر عن هذه اللعبة، فجاء الليلة نلعب. ومسرحية "الصراط" هي تلخيص للصراط المستقيم الموجود في العقيدة الدينية، وهو الحد الفاصل ما بين الجحيم وما بين النعيم، مأساة الإنسان المعاصر أنه قد كتب عليه أن يمشي بحذر على هذا الصراط، ولا يعرف متى سيقع في الطرف المكتوب له.

❑ هل تفكر بالعناصر المساعدة للعرض أثناء كتابة النص المسرحي، مثل الملاحظات الإخراجية والأزياء والإضاءة مع العلم أن الزمن والمكان من أساسيات بناء النص المسرحي.. أم تترك المهمة للمخرج الذي سيخرج النص؟

❑❑ في بداية الكتابة لا أستطيع أن أنجز عملاً مسرحياً إلا بمعرفتي المسبقة بإحداثيات ما يجري، والأشخاص الذين يعبرون عنه، لذلك أتخيل الزمن والمكان،

وعندما يكتب علي أن أشاهد نصاً لي على خشبة المسرح، يحكمني موقف واحد، هو أن أشاهد عمل المخرج قد تفوق على علمي الكتابي، وكأنه يعيد كتابة المسرحية بشكل جيد، إذا أوصلني المخرج إلى مرحلة التماهي بأن أكتب كما شاهدت، أكون كاتباً ناجحاً، لكن في كثير من أعمالي المسرحية أغادر الصالة بعد ربع ساعة من العرض..

أريد من المخرج أن يفجر نصي لا أن يعيد إلى نصي الذي كتبته كنسخة فوتوكوبي.. ولا أعتبر أن المخرج يشوه نصي، عندما يقدم المثير والمدهش، وجوانب اكتشافها هو بنفسه.

□ هل استفدت من النقد المسرحي، وماذا أضاف هذا النقد إلى تجربتك المسرحية علماً أن ما تراه ليس نقداً مسرحياً، إنما هو نقد صحفي لا يتجاوز حدود التعريف بالعرض أو النص، يعتمد على الانطباع والذوق، ما هو دور النقد في تحسين صورة النص والعرض؟

□□ طالما تملكتني الرغبة في أن أستفيد من الآراء عامة، النقد العقلاني المستند إلى أسس أخلاقية خاصة، فالنقد حالة ثقافية متطورة، لكن في مثل هذه الحال لم يتوفر لي بشكل كبير ولا بشكل دائم، وطالما أن النقد الآن هو الآراء المستعجلة أو الجاهزة، فإما أبحث عن نقطة أستفيد منها، لكن المشكلة في الإبداع المسرحي السوري، أن النص يتفوق على حالة النقد، والسبب هو التخلف العام الذي ينسحب على حالة النقد أكثر مما ينعكس على حالة الإبداع.

□ الماضي بحماسه وشبابه يشكل مرحلة الحنين لدى معظم الكتاب، هل تحن إلى هذا الماضي؟

□□ المراحل الأولى من الشباب، كانت الرغبة جامحة في تحقيق ذاتي الاجتماعية الغالبة، مع تقدم السن، بات حلمي يتركز على إبراز الذات الكلية، بما يخص المجتمع وبما يخص الأفكار الكونية الكبرى، وهذا تطور طبيعي، لأن بيولوجيا مراحل المراهقة، والإبداع، والحكمة، مختلفة عن بعضها، أتمنى أن أصل إلى مرحلة الحكمة قبل أن أفقد قوتي في مواجهة الحياة.

□ هل تجد أن المرأة ضرورة في حياة الكاتب، وهل المرأة تدفع بالكاتب إلى الكتابة، ماذا تعني المرأة بالنسبة لك؟

□□ أهم شيء يمكن أن يوصف به هذا الكون، هو بأنه ثنائي، ولا يمكن فهم أي حالة في هذا الكون مجتمعاً أو عائلة، إلا بوجود هذه الثنائية، ولا يمكن تفسيرها في بيولوجيا البشرية، إلا بوضع المرأة والرجل معاً، المرأة مساندة للإبداع حتى في حالة عدائها للإبداع، هكذا يمكن فهم الطرف الآخر من الأدب.

المرأة الكاتبة ينطبق عليها نفس القول،

بشكل عام، وعبر تاريخي، أنظر إلى المرأة باحترام وتقدير بالرغم من جهالة وفساد قد يلحق بالمرأة، لكنني في نهاية المطاف أجد تفسيراً لنفسي في هذا الوجود عبر المرآة التي هي المرأة.

□ هناك كتابة أولى، وثانية وأحياناً ثالثة لعمل إبداعي واحد، هل يتعلق الأمر بتغيير مقولة العمل أثناء الكتابة؟ وهل تحتفظ بالنسخ غير المنشورة؟

□□أحياناً يعاد النص بشكل مغاير، وأخرى يحدث اختصار، أنا اختصر لأني وجدت نفسي نتيجة تأثير العلم، أن الاختصار في اللغة، هو البلاغة الحقيقية، لذلك في المرات التي أعيد فيها كتابة النص، هي عملية تقليم أكثر منها عملية إضافة، أما بالنسبة للكتابة الأولى والثانية، فلا أحتفظ بها أبداً.

□ المسرح هو التربة الخصبة لحوار الثقافات بين الشعوب، والمسرح العربي بعد مرحلة التأسيس والتأصيل، هل يمكن أن يكون المسرح العربي جسراً يعتمد عليه في حوار الثقافات رغم تراجعه؟

□□ يخيل إلي أنه من الصعب عزل الجنس الأدبي عن الآخر في تقصي مدى إمكانية التأثيرات في عملية المثاقفة، والسبب يعود إلى أن الكاتب، هو أكثر الكائنات تأثيراً بالرحم العالي، لأنه مهما بلغت خصوصيته البيئية، فهو ابن شرعي للإنسان أكثر من انتمائه إلى البيئة التي يعيش فيها، لكن تحقق هذه المقولة، عند استغراقها بارتباطه بالبيئة المحلية، كأنما يسخر مثاقفته لإغناء خصوصيته المنغلقة.

□ ما هو العمل الذي قرأته، وتمنيت لو أنك كتبته؟

□□ الأعمال التي قرأتها على كثرتها، أدهشتني كثيراً من أدب الآخرين، قد أوقفتني عن الكتابة لفترة، فقد كان إعجابي بها عاملاً على توقفي عن الكتابة، وطالما تساءلت عن مدى التراث الإنساني بما يحفل بمثل هذه الأعمال، فما دوري أنا في تجاوزها، ولا يكون عودتي إلى الكتابة في مثل هذه الحالات، إلا بعد حلول نعمة النسيان علي.

□ تتزاحم المشاريع في رأس الكاتب عندما يتقدم به العمر، فيسرع في الكتابة، ويؤخر عملاً على حساب عمل آخر إيماناً منه بأن العمل الذي سينجزه هو عصارة تجربته الكتابية والحياتية، ما هو العمل الذي تود أن تكتبه قبل غيره في هذه المرحلة؟

□□ إحدى مشاكلي الشخصية، هي أنني بحاجة إلى مئة سنة أخرى كي استكمل مشاريعي الأخرى، وحزني الحقيقي نابع عن إمكانيتي بأن هذه الفرصة لم تتوفر لي، لم أعرف في حياتي أن العقل لا يعمل مستجيباً

لطموحاتي في أن أفعل شيئاً جديداً.

❑ **إلى أي حد تستطيع أن تجدد الحياة التي تعيشها، وكيف؟**

❑❑ المشكلة، أنني لم أعش حياتي، وأعتقد أنني أعمل في الأدب الذي كان يشغلني دائماً، هو صناعة التجديد في الحياة، وكل ما أتمناه أن يعمل الآخرون ويضيفوا جديداً إلى هذه الحياة، لأنها ليست مهنة، ولا رأسمال ولا وصية، أن يكون سيرة حياة أي إنسان، إضافة جديدة لنفسي وللمقام، لذلك أنظر إلى الزبال الذي يتقن عمله، كما أنظر إلى المخترع والأديب نفس النظرة، هو إعطاء صيغة جديدة وغير مألوفة لمساعدة الآخرين.

❑❑

دعوني أتهكَّم:

عفواً يا أمير شعراء المسابقات والفضائيات و(السوبر ستار)

فواز حجو

كثرت في حياتنا الألقاب المجانية التي تطلق جُزافاً، وفي الوقت الذي كُنّا نسخر فيه من ألقاب كثيرة ورثناها من العهود البائدة مثل (بيك، آغا، باشا، أفندي...) عدنا ثانية لتبادل الألقاب كما نتبادل الأنخاب، وهناك ألقاب كثيرة أطلقت على فنانين وأدباء وشعراء منذ عصر النهضة إلى العصر الراهن، مثل: كوكب الشرق، أمير الشعراء، أمير البزق، سلطان الطرب، ملكة الجمال، فنان الشعب، شاعر العصر، وبالمقابل سمعنا من الألقاب الطريفة في حياتنا ما لا حصر له مثل: ملك الفرّوج، فرّوج الملك، ملكة جمال البطاطا،... ومعذرة من فخامة البطاطا التي سجلت رقماً قياسياً في غلاء سعرها في هذه الأيام.

وكما يقول الشاعر:

ألقاب مملكةٍ في غير موضعها
كالهرّ يحكي انتفاخاً صولة الأسدِ

وإن مسابقة (أمير الشعراء) التي تناقلتها الفضائيات رصدتْ الأموالُ الطائلة لمن سيفوز بها في نهاية المطاف، فمن هو سعيد الحظ الذي سيجتاز الأدوار وصولاً إلى الدور النهائي، بعد التصفية التي ستغربل الشعراء، ثمَّ تنخلهم، ثمَّ تذريّهم، أو لنقل تَذْروهم في مهبِّ الريح، لتصل في نهاية الرحلة إلى اختيار شاعر تتوجَّه أميراً للشعراء، وليتربع على عرش الشعر أميراً لا منافس له.

وأحبُّ أن أؤكّد أنني لستُ ضدّ المسابقات، وكلّ أشكال الحوافز التي تحرّك الوسط الثقافي الراكد، وتتركُ أثراً في الحركة الأدبية، على الصعيد المحلّي أولاً، وعلى الصعيد العربي ثانياً، ولا مانع أن يكون على الصعيد العالمي.

ويمكن أن نقول إنّ المسابقات الأدبية، كانت وما زالت، قديماً وحديثاً، تفعل فعلها في حياتنا الأدبية، وقد كثرت المسابقات

الشعرية التي تبثها الفضائيات العربية، وتظهر بين الفينة والأخرى مسابقة جديدة، تُرصد لها الجوائز المجزية التي تدفع بالمتسابقين إلى المشاركة رغبة بالفوز وسعياً وراء الشهرة، ويمكن أن نذكر عدداً من هذه المسابقات التي أعلن عنها، لا على سبيل الحصر، وإنما على سبيل التمثيل. مثل: (شاعر العرب)، (شاعر المليون)، (شاعر المملكة)... بالإضافة إلى مسابقة (أمير الشعراء). ويبدو أن السماء أصبحت تمطر مسابقات شعرية، وأننا مقبلون على نهضة شعرية مزدهرة، بعد ركود أسواق الشعر، وربما تشهد الأيام المقبلة هجرة كتّاب الدراما التلفزيونية إلى مملكة الشعر، بعد أن غادرها عدد غير قليل من الشعراء، طمعاً في جني أرباح كتابة المسلسلات التلفزيونية؟؟؟

ونفاجأ في الآونة الأخيرة أن لقب أمير الشعراء أو أمير الشعر يعود إلى الحياة ثانيةً بعد أن تمَّ الإجهاز عليه، وذلك من خلال المسابقة المُعلَن عنها عبرَ إحدى الفضائيات الخليجية (أبو ظبي) التي استنفرت لها بكلّ قدراتها وكوادرها، ورصدت لها جائزة مجزية يسيل لها لعاب المتنافسين. ورافقتها ضجّة إعلامية كبرى.

وإن أهم اعتراض على هذه المسابقة يتمثل في منح لقب (أمير الشعراء) لأحد الشعراء المشاركين في تلك المسابقة!، وأحب أن أذكّر أن منح أحمد شوقي لقب (أمير الشعراء)، قوبل بالاستنكار، وصدر بهذا الصدد كتاب (شوقي أمير الشعراء... لماذا؟!) لفتحي سعيد، عام 1978م.

وقد شاع في حياتنا الأدبية أيضاً لقب (شاعر جماهيري) وهذا اللقب لم يحظَ به إلا قِلَّة من الشعراء، نذكر منهم على سبيل المثال: (عمر أبو ريشة) و(نزار قباني) و(محمود درويش) وهؤلاء الشعراء الكبار كل واحد منهم أصبح مدرسة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، وحققوا شهرة واسعة، وشهدت كل أمسية من أماسيهم حضوراً جماهيرياً يُعدّ بالآلاف، ومع ذلك لم يجرؤ أحد أن يطلق على أحدٍ منهم لقب (أمير الشعراء).

ونحن بدورنا نسأل: هل تقبل فضائية (أبو ظبي) أن يُطلقَ لقب استثنائي فخم على أي فضائية أخرى يجعل منها (فضائية الفضائيات) أو (ملكة الفضائيات) وذلك على حساب الفضائيات العربية الأخرى. أظن أنها ترفض مثل هذا الإجراء كما نرفض نحن أن يُطلق على شاعر ما لقب (أمير الشعراء) وهذه الإمارة لا يقرُّ له بها كل الشعراء حتى الذين اشتركوا معه في هذه المسابقة.

وأتساءلُ بكل صراحة وشفافية من خوّل هذه اللجنة، والقائمين على هذه المسابقة أن يمنحوا لقب (أمير الشعراء) لشاعر ما؟، وهل يحقّ لهم مثل ذلك؟، ومن الذي ينوب عن

الشعراء العرب المعاصرين عامة في الإقرار بهذا الأمر؟، ثم أليس في ذلك غضاضة بحق الشعراء الذين نُصِّبَ عليهم أميرٌ رغم أنوفهم جميعاً (وطوبى لديمقراطية التصويت الفضائي)؟!.

وإذا عدنا إلى شروط هذه المسابقة نجد بعضها مضحكاً إلى أبعد حد، وإليكم بيان ذلك: تشترط هذه المسابقة أن يكون عمر كل من يشارك فيها يتراوح بين 18 إلى 45 سنة، وأقول تعليقاً على هذين العمرين، كلّ واحد على حدة، وأبدأ بالرقم الأول الذي يخوّل من بلغ الثامنة عشرة من عمره أن يشارك فيها، لستُ ضدّ الشباب في مثل هذا العمر أن يشاركوا في هذه المسابقة أو غيرها، ويتنافسوا في تلك الميادين التي تخلق في نفوسهم روح الطموح والتنافس، وكأنني أرى أن القائمين على هذه المسابقة يريدون لها أن تكون (مسابقة شبابية) تشجيعاً للشباب على الإبداع والتنافس، ومَنْ غير الشباب يندفع بكلّ حماس في مضمار التنافس؟ ومع نبل هذه النية إلا أنني أشمُّ رائحة التغرير بالشباب للمشاركة، ولإعطاء هذه المسابقة زخماً، من أجل تحطيم أكبر الأرقام في المشاركة.

وإنني أراهم يتسابقون في إجراء المسابقات، والدوافع كثيرة، والمسابقات ليست كلها مبرأة من الدوافع المشبوهة، وقد تكون ذات أهداف نبيلة، ولكنها تنحرف عن أهدافها، وليست دائماً النوايا الحسنة تترجم إلى أعمال حسنة. ورحم الله الشاعر عبد الله البردوني إذ يقول:

إني أراهم يُغدقونَ.. أَشَمُّ رائحةَ المَكيدَةْ

وقبل الانتقال إلى الرقم (45) نتساءل بشيء من الغرابة والتشكيك بصدق النوايا: هل حقاً تُقدِم هذه المسابقة على تتويج فتى في الثامنة عشرة من عمره أميراً للشعراء؟! أنا لا أشكّ فقط في ذلك بل....! وإذا افترضنا أنها فعلتها، فما المانع من أن تكون المسابقة عندئذٍ تحت عنوان (أمير الشعراء الشباب). كما هو الحال بالنسبة للمسابقات الأدبية المخصصة للشباب، ولا نذهب بعيداً إذا ذكرنا مسابقة (سعاد الصباح) لإبداع الشباب العربي، وقد خصصت للشباب في عنوانها وفي شرط العمر.

ومع إيماني بالنبوغ الشعري في صفوف الشباب بدءاً من طرفة بن العبد وانتهاءً بأبي القاسم الشابي، إلا أنّ جعل المسابقة تسمح لابن الثامنة عشرة بالمشاركة يتنافى مع ضخامة وفخامة وجلالة لقب (أمير الشعراء) فأنا أقبل لهذا اللقب أن يطوق عنق ابن الخامسة والعشرين كطرفة والشابي إلا أنني لا أقبل في كل الأحوال أن يطوق عنق ابن الثامنة عشرة ويكفي أن أقول للتدليل على احترامي الكبير لسن الشباب في الإبداع الشعري إنني نشرتُ مقالةً بعنوان: (الإبداع لا يقاس بالأعمار) وعرضتُ فيها طائفة من

الشعراء المبدعين الذين نبغوا في الشعر في سن مبكرة، وحققوا شهرة عظيمة تليق بمواهبهم الكبيرة.

ويكفي أن نقول: إن هذه المسابقة التي اشترطت أن يكون عمر المتسابق لا يزيد على
(45) سنة، تجعلنا نعيد إلى الأذهان شخصية المتنبي الذي عاش (50) سنة، وإن هذا العمر يحول دون اشتراكه في مثل هذه المسابقة لو كان حيّاً، وبالتالي لا يحقّ له أن يتأهّل للفوز بلقب أمير الشعراء، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر امرئ القيس الذي لم يناهز الخمسين.

ومع أن شروط المسابقة لم تستبعد الشعر الحر، إلا أن المشاركات الشعرية التي دخلت المسابقة، وقرأت في أمسياتها في أكثر من حلقة، أظهرت الغلبة للشعر العمودي، فصال الشعراء وجالوا من وراء المنابر التي استدعت إلقاء القصيدة العمودية اكثر من القصيدة الحرة، وكأن قصيدة التفعيلة ليست من (الشعر الفصيح) الذي اشترطته المسابقة، ولهذا نقول: أين وجود السياب ونازك بين أقرانهما من أمراء الشعر العمودي؟!. وبديهي أن لا نسأل عن وجود قصيدة النثر، إذا كانت قصيدة التفعيلة شبه مستبعدة. ولن نستغرب بعد ذلك إذا كان الجمهور هو الحكم الفعلي، وكلمة الفصل له في النهاية. وما أظنّ الجمهور يتفاعل مع قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر في مثل هذا الميدان!.

وإن هذه المسابقات تترافق بضجيج إعلامي يجعلها في النهاية ذات غاية إعلامية كما يبدو، وهذا ما يفرّغُها من مضمونها، وينبو بها عن هدفها الأساسي. وكأن الأمر يهدف إلى (تصنيع نجم)، وإن تصنيع النجوم معروف في عالم الفن، الذي يلهث فيه الفنانون وراء النجومية، والأضواء المبهرة، فهل يمكن للإعلام أن يقوم بلعبة (تصنيع الشعراء)؟، ومن لم يكن ذا موهبة حقيقة، وتمكَّن بموهبته من تحقيق حضوره الباهي، هل يمكن أن يجعل منه الإعلام شاعراً يتصدّر المشهد الشعري بين عشية وضحاها؟، وإذا حدث ذلك على أرض الواقع، هل يستطيع الإعلام أن يضمن له حضوراً دائماً، ومكانة استراتيجية على خارطة الشعر؟... سؤال نطرحه ونتركه معلقاً للتاريخ!

وحين أجد ضمن لجنة التحكيم اسم الفنان (غسان مسعود) الذي لمع اسمه في الدراما التلفزيونية، وقفز من دائرة المحلية ليصبح، بأحد أعماله الجديدة، فناناً عالمياً، أتساءلُ ما علاقة هذا الفنان بلجان التحكيم الأدبية التي تحكم على الشعراء، وتقيّم الشعر وتقوّمه؟!. وربما يقال: إن هذه اللجنة تشترط توفر جودة الإلقاء إلى جانب الشعر، وهذا ما جعل الفنان (غسان مسعود) ضمن هذه

اللجنة، ليحكم على جودة الإلقاء أو الأداء، مع أنه لم يقتصر على هذا الجانب، ولا شكّ في أن مثل هذه اللجان لا تحتمل وجود عضو محكّم فيها إلا إذا كان شاعراً كبيراً أو ناقداً كبيراً. وإن وجود هذا الفنان النجم في اللجنة يؤكد فكرة النجومية التي تسعى إليها مثل هذه المسابقات، ولتزجّ في دائرتها عدداً من الشعراء، توهمهم في النهاية بأنهم أصبحوا نجوماً، ومن يستطيع أن يقنع هؤلاء الشعراء أنهم ليسوا نجوماً بعد أن يُنفض هذا (البازار)؟. وأظن أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء الذين وصلوا إلى دور التصفية الذي ضمّ (35) شاعراً، لن يقبل أي واحد منهم بأقل من لقب أمير الشعراء، ومن يدري ربما ورّث كل واحد منهم إمارة الشعر لأولاده وأحفاده.

وأظنُّ أن النرجسية ستبلغ في نفوسهم مبلغها، ولن يستطيع أحد أن يناقشهم في هذا المجد المزعوم الذي تربعوا على عرشه، وتناقلت أصداءه الفضائيات التي باءت بهذا الإثم.

ومن خلال الأسماء التي ذُكرت ضمن لجنة التحكيم يبرز اسم الناقدين: (صلاح فضل) و(بعد الملك مرتاض) اللذين حققا حضوراً مرموقاً بين النقاد المعاصرين، وحسب قناعتي بأن هذين الناقدين كفء للتحكيم بشكل عام في مسابقات الشعر، أما وجودهما في مثل هذه المسابقة يجعلني ألومهما لوماً كبيراً على المشاركة التي أعدُّها ورطة حقيقية، لا أدري كيف رضيا أن يقعا في شراكها.

وإن (موضة السوبر ستار) التي راجت مؤخراً، وطُبّقت بنجاح منقطع النظير على الفنانين الشباب، أصابت عدواها الشعراء، فصاروا هم والفنانون سواء في هذا البلاء، ولكي يجعلوا من شاعر ما شاعراً مشهوراً لابدّ من تلميعه بالطريقة التي يتمُّ فيها تلميع الفنانين، ليقال عنه هذا ألمع شاعر أو هذا شاعر نجم. وما يعنينا في هذه المقارنة هو (التصويت) الذي يترافق مع برنامج هذه المسابقة، ونحن نعرف الغاية من هذا التصويت، وماذا يحقق من إيرادات مادية، قد تفوق أرباحها ما رُصد للجائزة من مبلغ مادي، وهذا التصويت أشبه بالإعلانات التي تبثها الفضائيات، وتكون مصدراً أساسياً في تمويلها.

وإنني على يقين من أن القائمين على هذه المسابقات لولا التصويت لما أقدموا على رصد أي مبلغ للمشاركين في هذه المسابقة، فهي مسابقات مضمونة التكاليف سلفاً، ولن أقول إنها ستدرّ أرباحاً طائلةً على القائمين عليها، وإنما أقول: إذا كانت هذه المسابقات لوجه الله والشعر فليستبعدوا التصويت من شروطها!.

وقد لوحظ على الشعراء المشاركين أنهم كانوا يستدرّون عطف الجمهور الذي

سيصوت لهم، إلى حدّ الاستجداء والتوسل، وهذا لا يليق بكرامة الشعراء. ومثل هذا الاستجداء تقوم به المذيعات اللواتي يطلبن الاتصال من قبل المشاهدين للمشاركة في برامج المسابقات المتنوعة، وهذا ما دفع الفنان (ياسر العظمة) في إحدى مراياه إلى انتقاد هذه الظاهرة التي حوّلت التوسّل إلى تسوّل، وتصل إلى حدّ تقبيل الأيدي من أجل الاتصال، والغاية في النهاية أن يتصل الجمهور، وتبتزّ مثل هذه المسابقات أمواله التي تتحول إلى أرصدة القائمين على تلك المسابقات.

وعلينا أن لا ننسى أن مثل هذا التصويت سابقاً ولاحقاً أخذ طابعاً إقليمياً أو قطرياً، ولن أستفيض في ذكر مسابقات (السوبر ستار) التي تكشّفت في النهاية عن إقليمية طاغية في التصويت، وقد شاهدنا كيف اتجه التصويت وجهة إقليمية حين قام أبناء كل قطر بالتصويت للفنان الذي ظهر من قطرهم، وآزروه بتصويتهم، وفرضوه فرضاً على المسابقة بكثرة الأصوات التي انهالت على الفضائية التي جعلت القرار الحاسم في الفوز للتصويت. والأمر لا يختلف في التصويت لمن سيفوز بلقب (أمير الشعراء).

ويبدو أن هذه المسابقات الشعرية عبر الفضائيات قد أعادت إلى الحياة سوق عكاظ، وهذا السوق من نوع جديد، إنه سوق (حداثي جداً)، ولذلك فإنني أقترح أن يكون حفل التتويج في (الفضاء) لكي لا تشهد الأرض مثل هذه التظاهرة الفضائية، التي هي من منجزات الفضائيات.

ولنفترض جدلاً أن الغاية من هذه المسابقة اكتشاف المواهب، وتسليط الضوء عليها، وبالتالي تشجيعها، وخلق الحوافز المادية والمعنوية لها. وإن مثل هذه المواهب إما أن تكون مغمورة ولم تنل حظها من الظهور، أو تكون قد حققت شيئاً من الحضور على نطاق ضيّق، وتأتي مثل هذه المسابقات لاكتشاف من لم يسبق اكتشافه، والدفع به إلى الواجهة سواء كان يستحق أم لا يستحق. وهذا يجعلنا نبارك كلّ محاولة جدّية لاكتشاف هذه المواهب بالحدود المنطقية التي لا تترافق مع محاولات استعراضية تنأى بالمسابقة عن هدفها النبيل .

وكل دولة تمنح المبدعين، من خلال مؤسساتها الثقافية، الجوائزَ التقديريةَ والتشجيعيةَ، وهذه الجوائز تُمنَح للاختصاصات العلمية والأدبية والفنية، وتترافق أيضاً مع التغطية الإعلامية التي لابدَّ منها، على شرط أن لا تكون الغاية من هذه الجوائز غاية إعلامية.

وهناك جوائز عالمية في الأدب مثل جائزة نوبل وغيرها، وقد قيل الكثير في هذه الجائزة على الرغم من شهرتها التي لا

تضاهى، وقد سعى إليها عدد غير قليل من الأدباء العرب مثل: أدونيس الذي ترشح إليها أكثر من مرة ولم يحالفه الحظ كما حالف نجيب محفوظ من قبل، وهذا السعي الدؤوب ترافق بتهالك ولهاث وهوس لا يليق بالقامات الكبيرة التي تعملقت بأدبها. ومن لم يصنعه أدبه لا تصنعه المسابقات والجوائز والألقاب والأضواء والحفلات الاستعراضية والضجيج الإعلامي.

وكم من أديب انطلق من بيئته المحليّة الضيقة، ووصل بشهرته إلى الآفاق العالمية، فصار علماً يشار له بالبنان، أو كما تقول الخنساء: (كأنه علمٌ في رأسه نار).

والعَلَميَّةُ التي تسبق العالمية، هي شوط طويل، وقد يكون بعيد المنال، وهناك شعراء أعلام نالوا من الشهرة ما نالوا بعد أن حققوا حضوراً متميزاً، جعلهم في تاريخ الأدب أعلاماً لا يشكُّ في مكانتهم الأدبية، وتحدّثت عنهم كتب الأدب والمعاجم وبوأتهم مكانة تليق بهم، ونجد أمثالهم في كتاب (الأعلام) للزركلي.

وتحولت هذه المسابقة إلى برنامج منوع (أدبي وفني وإعلامي) ولمزيد من الذيوع والانتشار أخذ يذاع في فضائية (أبو ظبي)، ويعاد بثه ثانية في يوم لاحق، ثم تذيعه فضائية (الإمارات) ثالثةً. وهذه المسابقة التي تنقلها فضائية (أبو ظبي) يترافق معها نقل مباشر إلى الإذاعة في إحدى محطاتها، وهذا يعني أن المسابقة تنقل بالصوت والصورة معاً زيادة في التغطية والانتشار. ويتخلل هذه المسابقة استضافة مطرب في كل أمسية تقام، وهذا ما يجعل الشعر يترافق مع الفن والطرب، لجعل المسابقة أكثر جاذبية وجماهيرية، ويبدو أن الشعر وحده غير كافٍ لجذب المشاهدين، وهذا ما يجعلهم يتوسلون بالطرب والغناء لتحقيق أكبر قدر ممكن من المتابعة من قبل الجمهور. ويتخلل هذه المسابقة، مسابقة أخرى أيضاً، وهي تتمثل في ذكر معلومات عن شاعر ما يُطلَب من الجمهور معرفة هذا الشاعر، وهذا أيضاً يخلق حالة من التفاعل والمتابعة من قبل الجمهور، وهو إجراء لا يخلو من الافتعال لجذب أكبر عدد ممكن من المتابعين.

وفي هذه المسابقة لا يُكتفى بالتصويت عبر الرسائل القصيرة (SMS) وإنما يتمّ التصويت من قِبَل جمهور الصالة (جمهور شاطئ الراحة) الذي يحضر للمتابعة المباشرة، ومن غرائب هذا التصويت أنه في إحدى الحلقات صُوِّتَ لشاعر لم ينلْ رضا لجنة التحكيم كاملة، وهذا ما جعل الشاعر يفوز ويتأهل على الرغم من قرار لجنة التحكيم الذي لم يكن لصالحه، وبالمقابل هناك شاعر نال إعجاب كل أعضاء لجنة التحكيم، وكانت علامته ممتازة، إلا أن جمهور الصالة لم يصوّت لصالحه،

فانخفضت نسبته إلى الحضيض، وخرج من المسابقة ليقال له: حظ أوفر. بعد أن حقق حضوراً مرموقاً لم يشكّ أحد في إمكانية تأهيله للدور النهائي.

ونحن بالمقابل نقول للجنة التحكيم (تحكيم أوفر)، وذلك لأن قرار لجنة التحكيم ليس حاسماً ونهائياً، فهي لجنة تحكيم مع وقف التنفيذ، لأنّ التصويت الجماهيري يتدخل مرتين ليجهض قرار لجنة التحكيم، ويمكن أن نقول: إن قرار الجمهور هو الذي يرفع ويضع، وهو الحكم الحقيقي في هذه المسابقة التي أخذت طابعاً جماهيرياً استعراضياً أكثر من كونه طابعاً أدبياً نقدياً. وذلك لأن لجنة التحكيم يغلب على تعليقاتها الطابع الأكاديمي حيناً، وأحياناً أخرى تبدو أحكامها انطباعية وذوقية، وقلما نجد فيها أحكاماً نقدية رصينة.

وإن كلمة (حظ أوفر) تجعلنا نتساءل عن دور الحظ في هذه المسابقة، التي يتدخل الحظ في أكثر من مفصل من مفاصلها، ويكفي أن نقول: أليس التصويت بحدّ ذاته (ضربة حظ)؟ وشتان بين شاعر محظوظ وشاعر موهوب.

ومن طرائف هذه المسابقة أن نسمع فيها من قبل أحد الشعراء المتسابقين قوله العجيب، الذي يعاهد فيه الجمهور على أن تكون قصائده طنانة، وكاسحة كالجيش الجرار، فهل الطنين معيار لجودة الشعر؟!... أترك الإجابة للجنة التحكيم الموقّرة، وإذا كانت هذه اللجنة لا حول لها ولا قوة، فإننا نقول بالمقابل: لا حول ولا قوة إلا بالله.

والجدير بالذكر أن أحد الشعراء المشاركين كان هندياً، وقد وصل إلى دور الـ (35) وتجاوزه، ونحن نقول كما قال: (بُهوت شكريا) لإتاحة الفرصة له للمشاركة في هذه المسابقة الميمونة!

ولا شكَّ في أن هذه المسابقة سيفوز فيها شاعر واحد فقط، وينال لقب (أمير الشعراء)، ويعود بالتاج، أما بقية الشعراء سيعودون بـ (خُفَّي حُنين)، وشتان بين من يحظى بالتاج، وبين من يعود بالخفّ أو الخفّين.

وصفت مسابقة (أمير الشعراء) بأنها أضخم مسابقة في تاريخ الشعر العربي، وهذه المسابقة تقيمها هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، وهذه المسابقة في دورتها الأولى، وقد شارك فيها أكثر من 5400 شاعر وشاعرة وقيل 5500 من 25 دولة عربية وإسلامية، ومن خلال هذه المشاركات اختيرت 300 قصيدة، و88 شاعراً مرشحاً، من قِبَل عشرة أدباء ونقاد مختصّين، في المرحلة البدائية من فرز القصائد، وبعد مداولات بين اللجنة والجهة المنظمة والمنتجة تمَّ اختيار 35 شاعراً للدخول في المسابقة

للفوز بلقب أمير الشعراء، وقد قامت لجنة التحكيم باختيار هؤلاء الشعراء، وتلك القصائد، على أسس غير محدد أو معلنة، وإن أعضاء لجنة التحكيم هم: الدكتور المصري صلاح فضل، والدكتور الجزائري عبد الملك مرتاض، والدكتور الإماراتي علي بن تميم، والأديب والإعلامي السعودي نايف الرشدان، والفنان السوري غسان مسعود.

وقد أقيمت حتى الآن خمس أمسيات شعرية، في كل أمسية يشارك سبعة شعراء إلى جانب بعض الشاعرات، ولا تكاد تخلو أمسية من مشاركة شاعرة ما وهذه الأمسيات الخمس تعد المرحلة الأولى من المسابقة وتسمى مرحلة الـ (35) مشاركاً، وخلال كل أمسية من هذه الأمسيات، كان يُرشَّح أربعة شعراء، يتم اختيارهم على النحو التالي: لجنة التحكيم تختار واحداً، وجمهور الصالة يختار واحداً، وجمهور المصوّتين من الخارج يختار اثنين، وبناء عليه فإن نصيب لجنة التحكيم ربع، مقابل ثلاثة أرباع للجمهور، وهذا ما يجعل الجمهور هو الحكم الحقيقي في هذه المسابقة وفي نهاية المرحلة الأولى يكون مجموع المرشحين (20) شاعراً، ينتقلون إلى المرحلة الثانية، التي يتم فيها توزيعهم إلى مجموعات جديدة، للمشاركة في أمسيات أخرى لاختيار من يقع عليه الاختيار للمرحلة الثالثة.

وجوائز هذه المسابقة إضافة إلى منح لقب (أمير الشعراء) الذي يعدّ جائزة معنوية، يمنح الفائز الأول ميدالية ذهبية ومبلغ مليون درهم إماراتي، ويمنح الفائز الثاني ميدالية فضية ومبلغ خمسمئة ألف درهم، أما الفائز الثالث يمنح ميدالية برونزية ومبلغ ثلاثمئة ألف درهم، والفائز الرابع مبلغ مئتي ألف درهم.

وقد تأهل إلى المرحلة الثانية من سورية الشاعران: محمد علاء عبد المولى (حمص) وياسر الأطرش (إدلب) وعلى الرغم من إشادة لجنة التحكيم بما قدماه من قصائد شعرية، إلا أنهما لم يُرَشِّحا من قبل اللجنة، وقد جاء ترشيحهما من قبل الجمهور الذي صوّت لهما عبر الرسائل القصيرة.

ونختار من الرسائل التي صوّتت للمتسابقين:

(عُمان بشمالها وجنوبها وشرقها وغربها مع الشاعرة هاجر البريكي)، (كل الشعب العُماني مع ابنتهم الشاعرة هاجر البريكي)، (كل القلوب تبايع هاجر البريكي على إمارة الشعر)، (أرشّح شاعرة النيلين روضة الحاج معجزة الشعر)، (أرشّح أميرة الشعراء روضة الحاج) وأحد المتسابقين صوّت لأحد الشعراء وناشد قبيلة عربية محددة أن تصوت له، كما أن عدداً من الرسائل القصيرة الواردة من الأردن تحديداً أخذت طابعاً قبلياً، أثناء تصويتها للشاعر الأردني (خالد أبو حمدية).

(وينكم يا نشامى الأردن، وين دعمكم وترشيحكم لابنكم خالد أبو حمدية)، (رشّحوا يا نشامى معي هدى السعدي)، (بلاد المليون شاعر ترشح أبا شجّة أميراً للشعراء) والمقصود ببلاد المليون شاعر موريتانيا، (تستحق كرسي الإمارة، فأنت أمير وابن أمير).

وكان المذيع في الأماسي الشعرية يجيد اللعب بالأعصاب إلى درجة أن الشاعر السوري محمد علاء عبد المولى قال له: (لقد دمَّرتنا نفسياً يا رجل)

وقد صدرت عن بعض أعضاء لجنة التحكيم أحكام فضفاضة، لا تخلو من المبالغة، ونذكر على سبيل المثال قول أحدهم للشاعرة الإماراتية هدى السعدي (أنتِ شاعرة برتبة فيلسوفة) (والطريف في ذكِر كلمة فيلسوفة أن الكومبيوتر رفضها، ووضع تحتها خطاً أحمر إمعاناً في استنكاره لها).

وبعد أن علّق د. فضل على قصيدة الشاعر الليبي صلاح الدين الغزال بقوله: (يبدو أن مشكلتك مع حبيبتك تتلخص في أن إجازتها يوم الأحد، وإجازتك يوم الجمعة) وضحك بعد تعليقه، فانزعج الشاعر الليبي وردَّ بقسوة على د. فضل، لأنه شعر بأن الدكتور يسخر منه، وهذا موقف من مواقف ردود الفعل الحادة التي أظهرت تشنج هذا الشاعر ومجابهته لأحد أعضاء لجنة التحكيم.

وإن الشاعر الهندي المقيم في السعودية: (مشتاق حسين) نال استحسان لجنة التحكيم على قصيدته التي مدح فيها أحد أمراء الإمارات، وكانت تعليقات لجنة التحكيم لصالحه، باستثناء الأديب السعودي نايف الرشوان الذي صرح بأن قصيدته تفتقر إلى الشعرية كما نال هذا الشاعر استحسان الجمهور فصوّت له وتأهل للدور التالي، ولا يخلو تعليق لجنة التحكيم من المحاباة، وإذا عُرف السبب بطل العجب.

وبما أن هذه المسابقة دورية، وفي كل دورة من دوراتها السنوية ستخرّج لنا أميراً للشعراء، فلابدّ أن نتساءل كم أمير ستفقّس لنا هذه المفرخة بعد عشرات السنين؟!.. هذا إذا استمرت بالطريقة التي بدأتها.

وهذه المسابقة الدورية، التي تتنافس فيها الشعراء للحصول على اللقب والكأس، مروراً بمراحل التصفية الأسبوعية، تذكرنا بتصفيات كأس العالم لكرة القدم، وذلك بتنافس أشبه بالتنافس الأولمبي، وهكذا تتحوّل مسابقات الشعر بالعدوى إلى مسابقات أولمبية دورية!.

تكشّفت المسابقة عن إجراء عملي قيد التنفيذ في مرحلتها الأخيرة، وهذا الإجراء يشترط أن يقوم كل شاعر من الشعراء الستة الذين وصلوا إلى الدور النهائي بتقديم بضعة أبيات ارتجالية (4 . 6) لاختبار قدرة الشاعر

على الارتجال، وهذا الإجراء يعيدنا إلى عصر الارتجال للشعر منذ العصر الجاهلي، وهذا ما يجعل الشعر يرتكس إلى الوراء ويصبح عملية ارتجالية، ومن خلالها تُختبر مقدرة الشاعر، بمعايير جاهلية أكل الدهر عليها وشرب، ونقول جدلاً: إذا لم يستطع الشاعر أن يرتجل في مثل هذه المواقف التي تحدّد فيها فكرة ما ويطلب من الشاعر أن يقول فيها بعض الأبيات ارتجالاً، فهل يعني هذا دلالة عجز إذا أرتج عليه ولم يفلح في هذه الورطة؟!.

وفي الأمسية التاسعة التي سبقت الأمسية الأخيرة طُلب من الشعراء أن يكتبوا قصيدة يقوم كل شاعر فيها بوصف مشاركته في المسابقة، ويتحدث عن دوره ورأيه في تلك المسابقة، وما حدثَ بعد ذلك أن شاهدنا واستمعنا إلى أمسيةٍ بائسةٍ كانت في حقيقتها أسوأ الأماسي التي أقيمت منذ بدء المسابقة، والسبب في ذلك يعودُ إلى تحول المشاركات في الأمسية إلى حالة مزرية من المجاملة والمديح المجاني والنفاق الممجوج لأعضاء لجنة التحكيم من جهة وللقائمين على المسابقة من جهة أخرى ولدولة الإمارات التي احتضنت تلك المسابقة من جهة أخيرة، وناهيك عن الطرائق الفنية التي لجأ إليها الشعراء والتي صوّر فيها أحدهم دولة الإمارات بأنها البلد الحرام الذي جاء إليه الشعراء يحجون ويعتمرون ويؤدون مناسك الزيارة، وغير ذلك من الطرائق التي لا تخلو من الافتعال والمبالغة والتهويل لاستدرار عطف القائمين على المسابقة!.

وهناك أكثر من مؤشّر لوجود المحاباة في هذه المسابقة، ومنها اختيار الشاعر الإماراتي (كريم معتوق) الذي لا يحق له الاشتراك في هذه المسابقة بسبب عمره الحقيقي الذي لا يخوّله دخول هذه المسابقة بناءً على شرط العمر، وذلك لأنه من مواليد 1959م، ويمكن العودة إلى (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) للتأكيد من مواليده، فهو مرجع موثوق، وفيه نجد هذا الشاعر الإماراتي من مواليد الكويت. كما أن شعره بالمقارنة مع أقرانه لا يؤهله للمنافسة، ومع ذلك تجاوز دور الـ 35، وتأهل إلى المرحلة الثانية ثم الثالثة، ويبدو أن سبب ذلك، إضافة إلى أنه شاعر إماراتي، فهو المسؤول في فرع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في أبو ظبي.

ومن خلال الأمسية التاسعة لم يُرشّح إلا هذا الشاعر الإماراتي الذي حظي بأعلى نسبةٍ من الدرجات من قبل لجنة التحكيم التي احتضنته منذ الأمسية الأولى إلى الأمسية ما قبل الأخيرة، ويبدو أن أسهمه مرتفعة وبات قاب قوسين أو أدنى من الفوز مع أنه لا يحقّ له المشاركة في هذه المسابقة إذا احتكمنا إلى شروطها المعلنة التي تحدّد عمر المتسابق الذي يحق له المشاركة!.

وأخيراً نودُّ أن نطرح جملة تساؤلات تخصُّ هذه المسابقة:

- هل مثل هذه المسابقات تعيد للشعر مكانته، وتعيدُ إلى الأذهان مقولة: (الشعر ديوان العرب)؟.
- وهل هذه المسابقة حقّاً تحاول أن تمتّن الجسور بين الشعر والشعراء من جهة وجمهور المتلقين والمنابر الإعلامية من جهة ثانية؟!.. أنا أشكّ في ذلك!.
- وهل هذه المسابقات تسهم في تطوير الشعر العربي؟
- وهل هذه المسابقات ظاهرة صحية في الوسط الأدبي الذي يشكو من كثير من الأمراض، ويعاني من كثير من الأزمات؟.
- أليس في هذه المسابقات تكريس لبعض القيم المشكوك بنبلها، والتي قد تكون وبالاً على الأدب والشعر والذوق العام؟!.
- إذا فازت شاعرة في هذه المسابقة، هل سيكون اللقب الذي ستفوز به (أميرة الشعراء والشاعرات)؟
- وفي الختام نقول: على من سترسو المناقصة في النهاية؟!.. وماذا تحمل لنا المرحلة الأخيرة من المفاجآت؟ هذا ما سننتظره في الأيام المقبلة.

